

也斯
越界書簡
di perspetiva nel secondo modo p mie
deto mar
no in no cence
no in no cence
in no ence

也斯:《越界書簡》

也斯過去出版的散文集有《灰鴿早晨的話》、《神話午餐》、《山水人物》、《山光水影》、《城市筆記》和《昆明的紅嘴鷗》。《越界書簡》是最新的散文作品結集。本書是作者六年來思想感情的結晶，以有思有情的文字，寫出從個人到社會 、從東方到西方文化、從文學藝術到文化思考、從舊思維到新觀念的種種越界感受。集中散文都以比較具體、生動的文字，觀察異鄉人事、描繪多元的文化，既包括部份以書簡形式寫作的散文，如在文化圈頗獲好評的〈給朋友的信〉；亦包括色彩繽紛、幽默多姿的報道與通訊，真正做到作者最先在香港文化圈提出的「越界」觀念。由於真正「越界」思考，也看到了一些留在原地的人沒看到的問題，作者時而從歐美回看香港，時而在香港看歐美，用一種廣義而彈性的書簡形式，嘗試去跟不同圈子不同文化的人溝通，心平氣和地向囿於舊習的社會描繪一種新的感受與認知。



本計劃由香港藝術發展局贊助



越界書簡

也斯

青文書屋

Youth Literary Book Store

1996

越界書簡

Letters Across Borders

ISBN : 962-7258-55-5

Printed in Hong Kong

Published by Youth Literary Book Store

Flat B,2/F,214-216 Johnston Road, Hong Kong.

文化視野叢書

總序

青文過去出版過文化與社會方面的書籍，由一九九六年開始推出的「香港文化視野」叢書，尤其希望能集中在反思文化，開拓視野方面做點工作。

我們這叢書包括兩個部份：創作和文化評論。我們立足香港，放眼世界。在創作方面，我們支持本地的創作，出版不拘一格的好書，歡迎過去還未能有機會出版的優秀作者和作品。我們也出版遊記和評論，但希望能有文化的視野、比較的角度，而不純粹是娛樂性的記遊、文字與技巧的賞析。

香港文化的豐富性和多元性，有賴更多人創作與開拓。過去的發展，遇過不少阻滯；傳媒不負責任與暴戾的言詞之間，尤需更多人辨析思潮、提出新見。這是一套文化藝術的叢書，但我們不限於文藝的創作與欣賞，更鼓勵把文化連起社會、政治、哲學、歷史、心理、性別等各個範圍的思考。

希望得到更多不同的朋友的支持，一起擴展我們的視野、豐富我們的文化。

青文書屋編輯部

目錄

（一）圍牆後的風景

圍牆後的藝術　3
布萊希特的劇場和故居　6
舊廣場上的新音樂——約翰．蓋茲在東柏林　10
布拉格的夏夜夢　14
捷克的「現代」　19
過去的悲劇，沒人再喝的酒　22
一個中國詩人筆下的德國與東歐
——讀馮至新舊三本散文集　25
在波蘭：跟數字賽跑　28
華沙、記憶、詩　31

（二）從西岸到東岸

越界的代價　37
L. A. 故事　39
路過大南灣　41
回到柏克萊　44
師生之間　46
愛麗絲夢遊　49
莫斯科的新藝術　51
黑人電影、女人電影、機械人電影　54
給朋友的信　59
另一個人的生命 —— 紐約電影節隨筆　63
在紐約看香港　69
南瓜的臉孔　73

一齣莎劇．幾番風雨 77
在紐約觀劇：文本與場地 82
在紐約觀劇：百老匯的景觀 86
史匹堡的鐵鈎妙手 96
盒中的色彩 99

（三）我們的空間

眾聲對話 —— 三月觀劇筆記 103
怎樣可以通過別人的框架去説自己？ 106
從西邊街走回去 111
買賣的廟街 113
九龍城寨：我們的空間 115
科技大學的展覽：時間和空間的旅程 119
是在哪一個城市的翩娜？在香港文化中心的翩娜 121
錄像個體户的隨想 124

（四）越界書簡

七〇年代之旅 131
在惠州尋找東坡 138
昆德拉的「感情的人」 141
民族電影與國際化雜拼之間 147
布魯塞爾筆記 151
比利時的明信片 157
文本互涉、今昔對話 —— 從改編到再創造 164
慾望的彩虹：博埃的啟示 168
散文與生活態度 174

後記 182

越界書簡



圍牆後的風景



圍牆後的藝術

我在德國貨幣統一後第二天來到柏林，邊境管制也完全撤除了。我抵達翌日就自己尋圍牆去，因為聽人說，從Schlesisches Tor往東南走，是遊客比較少的一段路，我便乘車往那兒去。下車後沿路走，沒有甚麼特別的標誌。我在一爿小食館停下來，吃一個夾肉餅當午餐，順便向老闆問路。他淡漠地搖搖頭，我再說一次：Die Mauer！他隨手指指我背後，再指指我背後的左方和右方，好像說那本來就是了，有甚麼值得大驚小怪呢？我沿路尋去，看不見有牆，也不見有甚麼特別的標誌。走到一處，像一道橋，人們上下班那樣來來往往，我走過去以後，看到有些剝落的字迹，大概是說你現在離開美國監管的區域了。走完了這橋，另一邊是一條大公路，運貨車風馳電掣來往，回頭看橋進口的地方有一張海報，上面大字寫着：Test the West！好像蠻有象徵性的。我後來才知道：「西方」是一隻香煙的牌子。

越過公路，是一列比較舊的大廈，走到大廈後面，看到一座宏麗卻破落的教堂，大門鎖住了，門前停一輛運貨車。我又沿路走了許久，沒碰見甚麼圍牆，也不見甚麼標誌。後來走到一處，見有地鐵站，便又隨人潮乘地鐵，轉來轉去，到我弄清楚身在何處，發覺其實已經在東柏林多時了。地鐵裏人們衣著也許樸素點，路綫也許混亂點，但兩邊的分別並不那麼顯著，邊界愈來愈模糊了。

第二天，我乘車到腓特烈克站，那兒下車就是東柏林中心了。我沿着最宏大的菩提樹下大道(Unter den Linden)走，往西可以走到白蘭登堡門。與西方交接的廣場上，小販正在售賣七彩繽紛的碎石。這政治分隔的陰森水泥已經分化成商業買賣的彩貨。但我從那邊沿路走來，已經不能完全如西方那樣去看圍牆了。因為我一方面看到大街西方名牌時裝店、比西方更氣派豪華的酒店，看到人們接受西方生活的影響；另一方面，我也看到畫廊裏有活力的東德女畫家的作品、東歐的藝術、蘇聯的書店、東柏林多姿多樣的劇院，這裏面有

很多西方沒有的東西。於是我又折回頭，沿菩提樹下大道回頭向東走到阿歷山大廣場(Alexander Platz，記得那著名的小說和電影嗎？)這一段路更令人讚歎，沿路保留着普魯士帝國至今的宏偉古蹟，包括劇院、大學、歌劇院、國家圖書館、大教堂，非得花一個星期才可以慢慢看遍。路口那兒有腓特烈克大帝的雕像，你可想像二百多年前這好大喜功的帝皇從皇宮前呼後擁出來，走上這大道，自豪於他的建設；幾十年前希特拉亦是在這兒的廣場大規模焚書，用他的野心改造一個國家。走在這路上，你不能不感覺到那歷史的背景。經過幾百年的政治反覆，那深厚的文化並沒有完全毀掉。破壞的力量總在，但人的智慧建設亦長存。

我因為聽說查理檢查站有一個關於圍牆的藝術展覽，所以第三天終於循着一般遊客的途徑，從查理檢查站往東柏林。查理檢查站的博物館展出許多不同藝術家以柏林圍牆為主題的藝術品，也展出許多有關柏林圍牆的新聞圖片、逃亡的故事和實際的道具：如汽車、鐵梯、繩子、箱子等等，此外還有國際人權組織展出關於世界各地爭取人權的事蹟和圖片。

在查理檢查站博物館看到的藝術品，令人感到藝術與政治的關係份外密切。有些藝術品是由政治現實，甚至是由新聞圖片觸發的。比方甘迺迪六十年代訪柏林時，東柏林那邊掛起紅色帷幕，有人說是為了向西方示威，有人說是為了不讓他向那邊遠眺；不管怎樣，有一位藝術家就用了帷幕這題材，作了寓意的處理。另外，東德曾有教士抗議自焚，西邊的藝術家也把這題材畫成巨大的油畫。一般來說，很多藝術品都把圍牆作為分隔的象徵——動物、小孩子、伸出的雙手，各從圍牆的兩邊渴望接觸。圍牆又變成沒有生命的、囚錮性的象徵——水泥的磚塊卡在裸女身上、圍牆囚錮了人性；相對於這冷酷，自然令人嚮往草的生長、鳥兒的飛翔、自由的嬉戲、戀愛和生活了。展覽的新聞圖片也同樣強調了逃亡的驚險、逃亡者的智慧。一個女子躲在行李箱裏逃出來，圖片中盡是她與男友在西方重逢的快樂，終於找到自由的幸福。我想這是不是簡化了一點？從館中一個瞭望口望出去，可以看到過去的圍牆。圍牆即使好似仍在，現在已是百孔千瘡了。圍牆作為一個固定的象徵也得改變了吧。有生意

頭腦的居民不僅賣圍牆碎石，還準備了鎚子和鑽子，讓美國遊客拿着在那兒鑿牆，拍照留念。

我在圍牆那兒徘徊良久，又再舉步往東走。越過過去的圍牆、舊日的界限，現在很容易就沿着腓特烈克大街走過東柏林去了。腓特烈克大街本來就有悠久的歷史，各種各樣的原因把這街平白分為兩半，現在又再是一條完整的街道了。因為我這幾天在這兩邊漫遊，有時在這邊，有時在那邊，我也不覺得有一個截然不同的世界在過去的牆的另一邊了。因為我在牆那邊走了許久，所以不能完全同意簇擁在查理檢查站的美國遊客，以為牆的那邊就是一個極權、可怕、沒有人性的世界，而牆的這邊就是美好的西方。我看到那邊也有它深厚的歷史文化、它的貧困與活力，並不是完全可以輕易否定的。西方也不是沒有西方的問題，而這些問題另一方面也逐漸滲入東邊，也變成它的問題了。在這樣一個溶匯和交錯的時刻，過去首先把圍牆作為黑白分明的象徵的藝術家們也受到新的挑戰，也需要面對新的現實而作出更深入的思考了吧？我想到過去台灣詩人到香港來，到落馬洲走一趟，就可以寫一首例牌的「北望神州」的詩。這種詩、這種意識，同樣是愈來愈顯得可笑、簡化、說不出問題來了。

我沿着腓特烈克大街往東走，在一個畫廊裏看了一個畫展，是一個生活在海外的德國畫家回來開的展覽。畫得真不錯，我們怎麼過去都沒聽過這些名字呢？我累了，就在路旁一爿雅緻的酒館坐下來，從窗裏可以遠眺優雅的歌劇院和博物館。酒館裏正在播的是美國流行音樂，一個波蘭孩子走進來逐桌向西方來的遊客乞錢。更多的混雜和溶匯、更多的問題。面對這複雜的藝術，今日的藝術家看來要繪畫比圍牆的藝術更複雜的藝術了，那大概就是圍牆倒下以後的藝術吧。

原刊《信報》「越界的藝術」專欄，
一九九〇年七月十九日

布萊希特的劇場和故居

在東柏林，最重要的劇院都在腓特烈克大道一帶，接近火車站。以前西柏林這邊的人過去看戲，散場還趕得及坐車回來，現在甚麼關卡都沒有，地鐵暢通無阻，也沒有檢查，更加方便了。從腓特烈克站出來，對面就是都市劇院，過一點是新開的Friedrichastadt Palast，上演一些比較普及的輕歌劇，西方的《夢斷城西》也在劇目裏面，不知演出時有沒有加入圍牆東西方的感慨？往右走，不遠就是Komische Oper，目前正在演奥芬巴哈的歌劇。更有名的是國家歌劇院，正在休假，下個月會演莫札特的作品。再走遠一點，在死難紀念碑後面就是高爾基劇院了。至於較實驗性的人民劇場，或是老少咸宜的木偶劇場，都比較遠，但也可以坐地鐵直達，還算方便。

我第一次在東柏林看戲倒不在這幾所劇院。從腓特烈克站出來，往左轉，向德國劇院方向走，過了橋，就望見布萊希特的柏林劇團(Berliner Ensemble)樓頂上的圓牌正在旋轉了。布萊希特廣場一旁正在修路，我走近時在木板和泥堆間瞥見他的銅像，穿着尋常衣服，坐在長櫈上，眼望前邊，好像公園裏一個修路的老工人，正坐下來歇息。

那晚上演的是《勇敢母親和她的孩子》，可說是柏林劇場的首本戲了。中場休息的時候，不少觀眾就跑到外面的廣場去。柏林的白天較長，八九點還有日光，老布坐在他的長櫈上，看着旁邊的年輕男女，或坐或站的，談着他的戲，一定無限欣慰吧。劇院是舊劇院了，但十分端莊，像一座小小的教堂。它一方面是布萊希特教的教堂，但另一方面也演其他同道的新劇，比方東德劇作家漢那．穆勒的劇本、波蘭劇作家莫撒的《探戈》。劇院大堂裏收集了不少各地上演布萊希特的海報，包括東歐、南美、日本等地的，可惜沒有中文海報。我想起七〇年代香港大學實驗劇團最早演的《四川善人》、《沙膽大娘》和《三毫子歌劇》，其中簡婉明演的來娣和羅及前的沙膽大娘，尤其令人難忘。

我這晚看戲，最初嫌它的演繹太正統了，像沒有甚麼特別新的角度，但看下去，發覺這平實端莊的演出也有它的功力，結果這看過不少次的戲仍然令人感動。每幕戲前有字幕簡單打在白布上，表面上交代卅年戰爭的背景，事實上突出了片段式敍事劇場手法，取代了單向的高潮收結，同時也解決了私人和公眾兩個層次的連繫。圓形的舞台在旋轉，勇敢母親她們拉着馬車前行，一邊唱歌一邊說話，結果總是原地踏步。這處理並不特別驚人，卻非常適合原劇的需要。一家人生活其中的篷車的複雜造型，以及亂世逃生下的各種聰明應變，經過這麼多回演出，自然也是熟能生巧了。熟悉有時當然也會變成難於突破，比方勇敢母親的角色，最是討好，也最多發揮，但看多了也覺是意料中事。看這次演出我反而覺得演女兒的特別出色，她以含蓄、內斂和笨拙，突出地演活了一個與她母親價值取向相反的人物。把她母親叫做「沙膽大娘」可見香港人的聰明靈活，但也忽略了另一半。看了女兒角色細膩的演出，令人回想原名的含意。布萊希特的狡慧，正是他一方面可以寫不擇手段求生的蠱惑，但亦同時不是不能寫有所相信有所堅持的困難與動人。

看戲之前我去參觀了布萊希特的故居。沿大街走過幾個路口，在一個墓園的旁邊。故居樓下是一爿書店，還有一爿餐廳。附近有不少酒館。看戲之後，這兒大概是宵夜喝酒的好地方吧。

推開大門進去，裏面有劇場的照片、演出各劇的草圖和劇照。沿天井進去，在面對墓園的側門有一道樓梯，上去二樓就是布萊希特的書房了。先是一個小小的地方，是他當年在那兒喝茶的，進去是較小的書房，牆上有能劇的面具，包括有那個著名的惡人面具，很吃力地保持邪惡的樣子。還有那幅有名的中國畫，上面的題字是：「湛湛靈靈地，空空廣大緣，百子妖孽類，統入靜中看。」你可以看到布萊希特對「惡」的問題多感興趣：他絕不天真，對於世間種種妖孽，也頗有靜觀的閒心。他對中國的興趣是多方面的，牆上一方面有孔子像，一方面有黃苗子五四年題贈的毛澤東詩詞。布萊希特看的書很多很雜，我在他書架上瀏覽一遍，發覺既有講日本能劇的，也有愛嘉莎・基絲蒂的偵探小說。有關中國

部份，我看見既有一兩本五十年代初期英文版的《中國文學》，也有阿瑟．韋理翻譯的中國詩。從這兒推開門，可以走進裏面一間較大的書房和工作室，很簡樸但也很舒適，地板和桌椅都是木的。窗外是墓園的綠樹，陽光從窗子照進來，照在寬大的木桌上，令人感動，確是工作的好地方。這兒旁邊一個小房間就是他的睡房，僅容下一張床和一張檯，小床是木造的，有點像中國的家具。門邊還掛着他的帽子和拐杖，彷彿主人剛回來，到樓下去了。我不想冒犯，在門口看一眼就轉回來了。

走到樓下，真是令人眼前一亮。只見一間寬大的客廳，也許還是飯廳，兩面都是玻璃長窗，通向外面的花園。沿窗擺滿了盆栽植物，一邊的牆上掛着從各處帶回來的陶器，各種各樣盛水的水壺。這兒完全沒有名貴家具、多餘的裝飾，所有東西都是基本的，比如陶瓷、盆栽、木檯木櫈，但是一切明亮、樸素、可愛、親切，令人想在其中安居，工作和生活。這兒一定是與家人團聚，與朋友談天、一起計劃新劇的地方，身旁有遠方旅行帶回來的紀念品，朋友送的禮物，一切都這麼和諧。物件令人想起人，想起生活的從容與樂趣。這房子留下空間給人生活，那些還不曾抹煞了人的關係的生活。另外一邊的房間，就是海倫．懷嘉爾的房間。後面還有一個廚房，也真令人留連不想離去。你可以看到他們挑選的廚具、收集的烹飪書、那麼多舊式的、可愛而笨拙的小東西——一張皮影戲那樣的日曆、一個鑊背後是一個時鐘。不是誇張的炫奇、奢侈的賣弄，都是日用必須，但又帶着民間匠人的心思，那裏有對美好生活的愛好，有日常生活累積而來的、人際往來裏的智慧。一個人的家也就是他的藝術，每個人一生未必可以具現這樣的理想，布萊希特晚年生活的這幢房子，卻處處令人想到他對藝術的態度。

從他家裏出來，轉進旁邊的墓園，我想到晚年留在東德的布萊希特，大概因為這兒有他的家，有他的鄰居和朋友，有他生活和工作的地方，有讓他表達意見的劇團，有出版他著作的地方，也有他相信和懷疑的信念吧。他一定很不容易才開拓出這一切來，也付出了很大的代價。並不是每個人都有他那樣的運氣，或者才能，或者反省。面對限制的時候，他有沒有後悔留下來呢？我一直找不到他的墳墓所在，直至

後來我停下來休息，才在華麗的陵墓旁邊看見一幅墓地，一塊黑石上寫着他太太的名字，黑色旁邊是一塊更平凡更粗糙的白石，上面布萊希特的名字已經模糊了一半。但其他華麗宏偉的墓陵都長滿雜草，這兒卻顯然有人照顧，還放了一瓶菊花。我對着那塊粗糙而不見名字的白色石頭，不禁猜想老布當年預先挑選墓石時的惡作劇神色，他一定是瞇起眼睛，露出那嘲諷別人也嘲諷自己的怪笑！

原刊《信報》「越界的藝術」專欄，
一九九〇年八月二、九日

舊廣場上的新音樂
——約翰・蓋茲在東柏林

走近柯勒惠茲廣場(Kollwitz-Platz)，已經聽見音樂的聲音。廣場裏綠蔭處處，就不知音樂是從哪裏傳出來？走進去，便看見柯勒惠茲著名的銅像《母親》。這位魯迅當年十分讚賞的德國女藝術家，作品擅長表達人生基本的掙扎和痛楚，魯迅把她的作品介紹過來，對中國抗戰時代的版畫藝術，也有一定影響。母親像比真人高大，銅的質地加上時間侵蝕，看來老態龍鐘、面目黧黑，身軀的綫條，有些地方看來略嫌呆滯拘謹，但整體還是感人的。這嚴肅疲累的母親端坐在臺基上，看着眼前的眾生——一個年輕男子在賣雪糕和薄餅，一對情侶倚着欄杆喝啤酒，孩子在玩沙、攀架、坐滑梯，現代的母親推着嬰兒車，坐在長椅上，正在享受這傍晚的涼風和陽光。我越過銅像視綫可及的範圍，隨着音樂的聲音，走向廣場邊緣，只見幾個女子在吹喇叭和笛子，一個男子充滿實驗精神地把一個風琴橫放地面，邊拉高，又放下，讓它發出奇怪的嗚咽的抗議。他們一邊玩音樂一邊搬動音響器材，好像在排練，背後架起白色布幕，大概是用來放電影。樹下不知怎的停了一輛舊汽車，前座一個男孩也在吹笛，每隔不久還撳響汽車喇叭。約翰・蓋茲(John Cage) 新音樂已經在邊緣地帶登場了。

海報上說今晚的節目是七時在廣場的無名劇場(Theater ohne Namen)，說得這麼確鑿，我便也沿着廣場的外圍去找劇院。它在一家理髮舖旁邊，破舊得頂有氣質，櫥窗裏放着精采的木偶：幾顆不同神情的頭顱，仰望頂到天花板上的高個子；一個女的和一個男的各坐在木椅上，蓬鬆的頭髮、穿着織成的毛冷或粗布衣服，腳踏大笨靴；銅或鐵的圓環裏面，有個女子伸直手腳攀住邊緣，好像馬戲班裏表演雜技的女郎。都是用粗糙的材料造成，神態卻栩栩如生。大家往櫥窗裏張望，本來不是看這雜耍的木偶，是看裏面的風光。原

來劇場只有大廳大小，梯級般座位上已坐了人，觀眾席前臨時放了一張檯，蓋茲和幾個人在吃東西。櫥窗外面我們頭上那兒安了一個金屬圓環，有人去按一個好像門鈴的掣，那鐘形的東西便會轉動，奏出一段音樂。我見好玩，看了一陣子木偶便也去按掣。音樂叮噹響了一會，劇院還沒有開門的意思。我有點口喝了，見有人從旁邊破舊的後門進去，想那裏大概有喝的東西，便也進去了。原來是劇院的酒吧，就在觀眾席旁邊不遠。我一邊喝酒，一邊看大師吃晚餐，想他比我上次在聖地牙哥見到時老了。他吃的是甚麼呢？一點點的，有點像小顆的黑梅紅梅。另外一盆想來是乳酪，看來好像很好吃。這時門已大開了，便走進來不少觀眾，找個好座位坐下，像我一樣傻傻的看大師吃晚餐。這時蓋茲已經吃過，便和幾個朋友站起來，留下一個年輕人，還在慢條斯理的吃。他抬起頭來看觀眾一眼，我在旁邊看得分明，他低頭時露出個惡作劇的笑。他這一笑我就明白今晚的節目是不在劇院裏了，於是便拿着酒，離開觀眾們走到街上來。

劇院外另一牆上貼滿了海報，介紹這次的活動。大大的字寫着「約翰·蓋茲在東柏林」，一共是三晚的音樂會，昨晚在巴蒲路謀斯教堂，我也去聽了。那是個舊教堂，不大有名也不很寬大，卻很親切優雅，全晚的音樂是薩提、史恫伯格和蓋茲的風琴音樂，蓋茲在聖壇上放了椅子，把它也變成觀眾席，向着觀眾和二樓的風琴演奏。我發覺蓋茲對「地方」很敏感，他跟過去音樂家不同的是——挑選甚麼地方演奏也變成創作的一部份，他保留這現成環境某些特色，另一方面他也加工組合，又容許機緣的偶變、人事的溶和，這是音樂亦是做人的態度了。昨晚他兩個作品，一是清唱一是風琴音樂，都適合教堂這特殊環境，但他亦探索把這些尋常的材料推到盡致，試驗看會產生甚麼效果。今晚是《音樂馬戲班》，又挑選了這廣場和劇院的環境，明晚是《蓋茲音樂會》，在布蘭登堡門附近的藝術學院。我們聽他的音樂，也好像跟隨他去發現一個又一個地方，看他如何與這些地方對話。「蓋茲在東柏林」並不是「美國前衛音樂家遠征鐵幕國家」，是尊重人家地方的歷史文化和現況特色，又有自己的創意的一種對話。

這時公園這裏那裏已經開始熱鬧起來了。在我旁邊，有個穿紫衣的女子，大概是電視台的工作人員，和她的一隊人馬，帶着儀器，正從劇院出來。像昨晚一樣，她們看來有點無所適從，不知道哪裏是舞台？誰是主角？射燈該照哪裏？音樂會甚麼時候開始和結束？

我不管他們，越過馬路走回公園，碰見有人演奏，就停下來聽聽。一株樹下，正有幾個男子吹色士風和喇叭，吹得興起，其中一個胖子把喇叭拆下來，作勢要套到自己頭上去，另一個假裝把它當小提琴那樣彈奏，玩了一會，又有個吹喇叭的女子加入來，一個小個子男人和她對吹了一段，吹得實在精采。大家拍掌的時候，那胖子掏出手帕，頻頻去抹額上的汗。

我走回銅像附近，這時「母親」周圍圍了一大群人，原來有個小丑在表演。小丑真是小丑，有個大大的紅鼻子，穿一條裙。他搬一個油桶，擱一塊木板在上面，然後作勢要表演乘三輪車飛過去，他演得那麼驚險，又是笑料百出，孩子們的反應都很熱烈了。然後他又拾起地上一瓶酒，喝一口，想了想，又擲起瓶子來。幾個瓶子裏都有酒，自然灑得滿地都是。最後他把其中一個瓶子擲高，接的時候接不住，跌個粉碎。他把碎片掃過一旁，又開始表演下一個節目了。我離開的時候，發覺蓋茲正在圍觀的人群中，似乎看得津津有味。

這時右邊傳來陣陣急促的敲擊聲，走過去看，只見幾個青年漢子，正在狂敲孩子們沙池那兒用來攀爬的鐵柱，他們全神貫注，要把這日常的器物敲出新的節拍來。穿紫衣的電視女郎聞聲而至，連忙過來拍攝，她們收音的東西毛茸茸的，像一個戴了帽子的前蘇聯將軍的頭顱，挑起來在人家的眼前晃來晃去，無法捉摸目前在這舊廣場上發出的新聲音。

我又走回銅像後的草地去，那兒有兩個好像音樂教授的斯文人，各在錄音機的兩旁把一卷錄音帶拉過來搶過去，教它發出古怪的聲音。有人在玩電腦音樂，電腦吐出來的盡是蓋茲樂譜式的古怪符號。草地那邊圍了一大群人，裏面有六七個青年正在演奏音樂，有個小孩吹着笛子，在他們旁邊走來走去，認不出是不是剛才舊車裏那個小孩。觀眾裏有個青

年，帶了結他，這時見人家奏得高興，便也跪在地上，胡亂舞動他的結他。誰是觀眾、誰是演奏者？有多少依表演計劃？有多少是突發的即興變化？已經分不清楚了。

我走來走去，覺得很親切，很舒暢，蓋茲今天不是作了一支新曲，而是創造了一個可以欣賞音樂的生活環境。音樂裏有日常的瑣碎與趣味，又跨越了種種界綫，想提出新的看法來。這地方也變成他的藝術，你可以感覺那種幽默的微笑，對日常生活注視的眼光。他沒有像柯勒惠茲那樣塑一座銅像，他帶出一個廣場可能有的生命，暫時一晚把它變成一個人們可以創造性地生活的地方。

我碰見學建築的羅拔和學文學的貝亞采，一起在草地上坐下來聊天，一邊斷續地看着銀幕上的影像，聆聽這裏那裏的音樂。天色漸漸黑了，幢幢的人影、談笑的聲音，叫人覺得彷如過節。這時我們身旁有幾個人，把一塊粉紅色的海棉剪碎了，綁到樹枝上去。這樹明天醒來，突然發覺自己長出了粉紅色四方的海棉花朵，一定也會大吃一驚，笑得花枝亂顛吧。我離開的時候，再繞到銅像那兒看它有甚麼反應。這兒的頻斯留亞山區是東柏林最平民化、人口密度最高的舊區。廣場附近本還有柯勒惠茲的故居，戰時給炸毀了。我反而在西柏林最時髦的法新寧街找到她的紀念博物館，她的藝術流露了對當時人民憂患的關懷，但在博物館逐層看來，有時又未嘗不覺得她題材太局限，表現手法太單一了。看完走回名牌時裝店林立的大街，更叫人一時不知該如何把這藝術與當前的生活融合。不過我也覺得她有一組自畫像的作品，倒是比較複雜點，技巧的試探也比較多樣。今晚在廣場裏我與她說再見，我想：在那個嚴苛的銅像背後，是不是也可能有另一個柯勒惠茲呢？我仰望銅像，黑黝黝的看不清楚。旁邊偶然的燈光閃映，她唇邊似露微笑，彷彿告訴我們——不管怎樣，她今晚倒是過得頂開心的！

原刊《信報》「越界的藝術」專欄，
一九九〇年八月十六、十七日

布拉格的夏夜夢

我乘夜車往布拉格，凌晨四點被人吵醒查護照，於是有關旅行東歐的種種傳聞不禁都想起來了。事實並不那麼可怕。先是東德這邊的警衛，然後再一會是捷克那邊的，都很有禮貌，而且還很敏捷，一下子就查完了。祇是我醒了就沒法睡，那便看窗外的風景。我看見火車沿着一條河前行，河的彼岸是綠林，偶然一座堡壘，儼然童話中的風景。河是秀麗的，河一直伴着我們去到布拉格，沿途從中世紀的古堡，經過祇求生產不講美觀的工廠區，來到夾雜着現代建設與優美古蹟的城市。布拉格有歷史的凝聚和沉重，但它亦有水的流動。

凝積的東西不易改變，處處還可見到痕迹。我在東柏林的捷克領事館辦簽證，去到見到辦手續的窗口有一塊木板擋住，前面圍了一大群各國旅客，都在癡癡地等。等了一段時間，忽然木板拉開，一位嚴肅的婦人顯靈，把一疊辦好簽證的護照發給窗前枯候的旅客，按不同國籍收費。我等她辦好大事，正想問申請表格往哪裏拿，不料嘍的一聲，木板又再拉上，巨人回到阿拉丁的神燈裏去了。我祇好再等十幾二十分鐘，下一次木板剛拉開，就問她討表格；然後再下一次神靈顯現的時候，連忙交回表格。木板又再幾度開關，然後我才拿回護照。木板開開關關之間，一個上午的時光就過去了。不過能在當天上午拿到簽證，到底還算不錯罷。

旅行捷克過去有種種嚴峻的規矩，令遊客卻步。比方遊客要按簽證上申請逗留的日期，兌換每日卅馬克的捷幣，用不完亦不能帶出境，祇能存在海關那兒。旅客換錢和找旅館，都要在國營的旅行局統一辦理，換錢和住宿，有正式蓋印的收條，出境時要檢查。在目前這轉變的階段裏，這些都沒有嚴格執行了。

車抵布拉格，我去詢問處問哪裏可以換點零錢坐車。那男子望我一眼，指着他房間旁邊的走廊，叫我往後面去。那兒通往後門，門外面是天井，哪有辦事處呢？我正訥罕，他

走出來了，掏出銀包，問：「你要換多少？」我也知道這不是正規的做法，但在這樣的形勢之下，換一點錢坐車又何妨？我去到市區，找到Cedok這國家旅遊局，仿如尋到救星，打算在那兒換錢、找旅館、買回程火車票，辦好了這些瑣事，那就可以安心遊山玩水了。不料大概人同此心，排成長龍，所有遊客都到這黃大仙來求助了。排了個多小時，我才終於買到車票，也換了錢。他們辦事效率不差。只是介紹旅館的是另一所Cedok，在附近街道上，它們一共有好幾所，各負責不同的工作。我去到旁邊的街道，走近一看，不得了！門前晃來晃去全是背囊和人頭，擠在狹小的門框裏叫人根本沒法進去。

我想無謂把自己弄得太痛苦，早上十一時半也不是扮演卡夫卡的時刻、不是體驗人類存在的荒謬與無助感的好時光！於是我決定先到附近街上蹓躂。走回瓦格拉夫斯基大街，這是布拉格市中心最繁盛的大道，兩旁到處是豪華酒店、商店、餐室、露天咖啡座，坐滿了來自各地的遊客。就這樣看來，這兒好像和歐洲其他大城市的中心沒有分別。但事實並非如此，這裏確有它獨有的歷史。這大路緩緩向上傾斜，在斜坡的頂端可以看見巍峨的國家博物館和帝皇的塑像，提醒我們這兒在許多個世紀以前如何曾是歐洲政治和文化的中心。不僅如此，這大街也在當代歷史中扮演一個重要角色。一九六八年的「布拉格之春」，學生們就聚集在這路上示威，要爭取更大的民主和自由，他們爭取的東西，在二十年後好像更具體地實現了，但又還有不少遺留下來的問題，不是一兩天可以解決。走在大街上，看到圓柱上張貼的海報，前衛劇場剛演名為《安地．華荷》的劇作，一位名為蘇珊的女藝術家搞人體的突發性演出，種種打破教條的藝術作品彷彿一下子都大行其道了。

走在坐滿遊客的露天咖啡座旁邊，不時會有一兩個中年漢子走近你問──「要換錢？」有一次是一位年輕美麗的女子，穿着長裙，說：「換錢嗎？」她的男友站在後面。樸素的一對，猶豫地游移於這歷史大街的邊緣。我在街角見到有人向我介紹過的自助餐館Automat Koruna，想不如吃了午餐再辦事。裏面分開三個部份，最裏面是大眾食堂，人最多，鬧哄哄的站在那裏喝啤酒、吃香腸、燒鷄、豬排和馬鈴薯，

高談闊論。外面左邊是個高級的酒吧，中間則是喝咖啡和吃甜點的地方。我反正有時間，便每樣都試試，先混在人堆喝啤酒、吃著名的燒鷄，再去酒吧那兒喝一杯白酒。酒吧裏多是遊客、一個個安靜地坐在那兒對着杯子，實在不如大眾食堂有趣。於是我又出去喝咖啡，看外面走過的路人。這樣吃吃喝喝，才不過是德國喝兩杯酒的價錢。對遊客來說，捷克實在價廉物美，不過倘若你是大眾食堂裏談政治談民生的本地人，擔心的大概又是不同的問題吧。我半小時後終於找到了一所大學的房間，是不錯的宿處，但比過去說的價錢，又已漲了三四倍。不知本地人可也受到開放改革帶來種種物價變動的影響？

來布拉格前辦簽證花了一個上午，來後辦住宿和交通又花了一個上午，但走在秀美的城市裏，又會覺得還是值得的。伏塔雅河斜斜地繞流過市中心，仿如在古與今、東與西之間打上一個猶豫的問號。河西是中世紀古典的城堡，河東是舊城區和新城區。布拉格三線地下鐵路，把各區連起來，地下鐵路設備非常現代化，效率也很高。並不僅是個充滿名勝的古城而已。

下午我先到布拉格城堡去，許多不同風格的建築都集合在這一區。布拉格城堡從九世紀以來就是政治的中心，現在據說還是總統府所在。哈維爾就在這兒嗎？只見衛兵板起臉孔站哨，不理會對着他們拍照的遊客。這城堡連起不少博物館和教堂，進去天井兩旁就分別是城堡畫廊和小教堂，收藏了不少巴洛克風繪畫、宗教的珍寶。這一帶最惹人觸目的是歌德式的聖維度大教堂，遠遠就看見它的高頂。據說是十四世紀時查理四世開始建造的，裏面瑰麗的彩色玻璃和繪畫、繁褥的精雕細鏤，叫人目不暇給。但跟這壓倒性的高堂巨塔比起來，我還是喜歡古雅的聖喬治教堂，和它旁邊的博物館，那兒保存了不少捷克傳統的宗教藝術，可以看到在各種不同藝術類型中，這民族的藝術家如何有所承傳，又往往有大膽的創新與變異。

我在另一所藝術展覽館裏看到不少好畫，包括魯賓斯的名作，但找不到據說現代藝術收藏十分豐富(包括畢加索等人作品)的國家畫廊。這時已近黃昏，博物館也紛紛關門了。於

是我祇好決定明天再來，先去逛後面的黃金小徑。那是十六世紀時商人聚居的一區，沿着城牆建成狹小的房子，現在有些用作書店或者賣紀念品的小店。其中一所房子是卡夫卡故居。卡夫卡本就生於布拉格，今日在市中還可以找到他父親當年的小店所在，城外的墳場裏有他安息之所。當年寂寂無名的卡夫卡面對父親與官僚權力既無奈又覺荒謬，隱密地寫下敏銳感覺到的現代人的焦慮與孤寂。卡夫卡臨死前囑友人把遺稿焚毀，友人違背他的意願把書稿出版，終於成為現代文學中令人難忘的隱密、低調而卻又頑強的聲音。卡夫卡的個人化作品，當然屢屢在共產主義社會裏受到批判，被人忽略。但今日他的故居牆外嵌上牌子，來自西方的遊客偶然也站在門前留影了。在畫廊裏我還看到哈維爾的肖像，這位一度因為批評政治、要求改革而被捕下獄的實驗劇作者，現在已在總統府裏為改革過程的種種難題實際設法作出解決辦法來。

黃金小徑下面有石級沿路下山，但我看到布拉格劇場的海報，說今晚要在這兒演出莎士比亞的《仲夏夜之夢》，反正不想匆匆離開，便索性留下來觀劇。

布拉格劇團活用了古堡的城牆，沿牆搭起舞台。於是帝皇在牆頭的高處走過，青年男女在台下真實的樹叢間追逐，從高牆撒下一幅布幕變成婚禮的帷幔，高牆中凹入的洞位變成劇中人觀看戲中戲的廂座，實景的借用有它的古雅與新奇，兩位女演員的演出熱情而奔放。散場出來，走出城堡的外面，還可以見到全副武裝的衛士守着後門，在城堡外面，可以眺望下面布拉格城中夜晚美麗的燈光，我拾級而下，彷彿由古典走回當代的人間，不禁想到這劇演出的種種缺點和優點——一方面擅用演出場地，但另一方卻因為依賴優美的古典城牆背景，未能把理性的雅典和理性以外的夢幻森林分別突出，再探討其中互相矛盾和互相補足的可能。演出的熱情奔放，流露了從壓抑中出來的今日如何熱衷於探討個人情慾的高揚和挫折，但在普遍的舒放中，或許亦會簡化了其中男女性愛政治可能包括的複雜含義——那在現代化，西方化過程中帶來的遺略與偏執。目前在西方開始為少數人提出自覺反省的個人中心的泛心理泛情慾的藝術觀的問題，此處似

乎無法兼顧了。這確是一場有新意的演出，優點也正是這城市的優點——傳統豐厚的歷史城垛底下，年青熱情突破種種抑制的男女，確是這城市動人之處，雖然在調整歷史的凝重和個人奔放的追尋之間，無疑亦會帶來種種必然的困難吧。

原刊《信報》「越界的藝術」專欄，
一九九〇年九月六日

捷克的「現代」

畫裏的黑衣男子拿着畫筆和調色板，背後是掛着各國國旗的大帆船、紙片一樣的白雲，雲間還有一個隨風升空旅行的氫氣球，這是上世紀末盧梭有感於巴黎世界博覽會而作的畫。同樣繪畫現代題材的是秀拉《韓法拉海港》的大輪船、列哲《風景中的戀人》的機械圖案男女。但現代並不僅限於描寫現代生活的事物，也指觀看和表達方法的轉變。秀拉的點彩畫令我們敏感於光影如何構成現實，列哲把人物與背景混成一片，質疑了人在世界的中心位置。一方面是雷諾亞的《情侶》那種對人際關係的感性而親密的抒情，一方面是塞尚風格化的物像、梵谷青色的麥田、畢加索和勃拉克的立體派拼貼，令人感到這一代在重新思考如何去看周圍的世界，如何以更切合現代世界的方法把它表達出來。這些畫作圍繞的一尊巨大雕像彷彿特別誇張地表現了這種轉變：羅丹的巴爾札克，這穿着睡袍的小說家像，在初塑成時鬧出醜聞，被認為不夠尊敬不夠高貴而被拒接受，在一個世紀後屹立在博物館裏，作為早期現代主義藝術一個尊嚴且高貴的象徵了。

更特別的地方或許是——我們是置身於是捷克首都布拉格的國家畫廊裏。一位來自美國的遊客驚訝地說：怎麼一個社會主義國家的國家畫廊會有這麼豐富的現代藝術收藏？真的，重要的現代畫家都有了，而且都是精品，特別是十九、二十世紀的法國藝術。而畢加索的作品呢，一連三個房間，大概有十九幅。

驚訝的人大概忘記了歷史。布拉格是一個有歷史的城市呀。先不說光榮的古老的歷史(查理士四世)，即使說到「現代」的歷史，在世紀初布拉格也是人文薈萃的地方。一九〇二年羅丹在這裏舉辦過展覽，對當時捷克雕塑界產生了一定衝擊。稍後現代藝術家如孟克等，也陸續在布拉格舉辦過大型的展覽。高高薛加三〇年代在布拉格住過，他的八幅作品今天還藏在畫廊裏，包括繪畫布拉格風光的《查理士橋與布拉格城堡》。在二、三〇年代國家畫廊曾經有系統地收藏現

代藝術，今天還可以看到當日的成績。是到了後來，才有了比較狹隘的方針，有長長一段與外間隔絕的時光……

但是今天，走在這寬宏的建築物裏，一個一個畫室的看下來，還是叫人覺得琳瑯滿目。從擺放法國二十世紀繪畫的一個畫室望出去，綠意盎然，推門走出去，可見草木婆娑的幽靜花園裏，擺放了不少現代雕塑。羅丹的施洗者約翰，正在草地上踽踽獨行。

所以，你可以看到，捷克近二十年來的現代文藝作品(即使在本土被禁壓了，以放逐的姿態出現在異國土壤上)的發展，捷克最近的再度開放，其實都有一個發展的根源，有它走過的路。

但在花園裏徘徊，回到畫廊再細看，欣賞之餘，我還是覺得有點不滿足。我來到捷克，不是要看跟西歐國家一樣的「現代」呀！正是因為在世紀初共同文藝思潮的影響之後，它走上了一條不同的路，我想知道它獨特的路是怎樣的。我是想起中國的情況來了。

所以，更上一層樓的時候，我就特別留意，看有沒有捷克本身的現代藝術作品。我高興看到一些不同常見的作品，不同文化脈胳裏對現代主義的反省，比方Fritz Cremer一九六九年小型的布萊希特像(比東德布萊希特廣場上那尊大的坐像更自然更親切)，但這可能是東德藝術家的作品；又比方Rennato Guttuso的一幅巨型畫作Zpravy，有具像的人物、新聞雜誌的拼貼、反戰的隱喻，不僅是形式的創新，也有時代的相涉，這也是另一種「現代」吧？——不過這畫家可能是意大利人。比較最像是捷克作品的有Erzsebet Schaar六六年一件向卡夫卡致意的雕塑小品——重重牽連糾結的門框，表現創新裏也有文學的修養，可見藝術家的慧心。但我也不能肯定她是捷克的藝術家。如果捷克的現代藝術也包括在這裏，應該不會這麼少。是不是另有專館呢？

又來到一個陌生藝術家的作品面前，我去端詳那說明的文字。二樓的作品都沒有法文標題，只好猜了。

「你明白那畫題嗎？」看畫廊的老太太在我身旁親切地問。

我老老實實搖搖頭。

「這是畫家母親的肖像，那邊那幅是他兒子。」

「是捷克的藝術家嗎？」

「不，是蘇聯的。」

我跟她說這畫廊的收藏很豐富。她微笑道：「你們國家的博物館裏也有很豐富的收藏呵！」呵！我在德國遇過一些看畫廊的老太太都是兇巴巴的，不然就坐在一角吃東西，倒沒有遇過這麼有文化的人物。聊起來，我說我想看現代捷克藝術。她說這館裏也有很好的現代捷克藝術的收藏(我相信她！但在哪兒呢？)，但可惜那部份在「維修」，「大概兩年後吧！便會正式開放了。」

好吧，那便兩年後再來看吧。只是甚麼時候才可以在中國博物館裏看到一個完整的中國現代藝術展覽呢！

原刊《信報》「越界的藝術」專欄，
一九九〇年九月六日

過去的悲劇，沒人再喝的酒

忽然那寂靜有了名字
喚作星期日晚上，一齣德國悲劇
過去了，但仍兀立
在房中像一瓶
沒人再喝的酒。
鈴響了兩回
兩回你都沒出現。
在亮燈的窗後
公寓房子變得黯淡了
一個男人脫衣服
把長褲擱在椅背
站在殘破的地氈上
自覺他自己的不完美。
窗簾拉下來
一個婦人關了燈，無聊的黑暗
那麼一切都很好，那麼我們可以
睡了，睡吧，應該是這樣的。
沒有人望出窗外
帶着慾望的重量
從窗沿到桌子又轉回來。
這些日子多麼空虛。

像一齣雲·溫達斯的電影。從開着的汽車望出去的一座座公寓房子夜晚的窗口。其實更像汽車駛上天橋時，你看見北角和富中心和城市花園夜晚一個個窗口裏的活劇。也許城市都是相像的？所以我們一下子讀懂了另一個城市的詩。我們欣賞那些望出窗外的眼睛，設想一個尋常人自覺自己不完美的那樣敏感的胸懷。我們在另一種性別、另一個國籍的人那兒看到相以的處境。

烏蘇拉·基里素爾(Ursula Krechel)，來自法蘭克福的女

詩人，最近赴東京參加劇作《伊麗卡》(Erika)的日譯首演，然後訪問上海(她遇見王安憶，她說王安憶說要到鄉下去生活一段時間)，然後來港(她以前曾來過香港)，在歌德文化協會的安排下，公開演講「當代德國文學」。

當代德國文學。我很想知道圍牆拆除了以後，有甚麼新的發展？我不大清楚她是否會講這些問題。介紹上說她是個女性主義的詩人。女性主義的詩人是甚麼意思呢？忽然那寂靜有了名字。僅僅是一個名字而已？早年的詩有一些痕跡，是一個女子成長的痕跡？〈鳥兒被趕出天堂〉裏，穿一襲白間條紅裙的女孩，在與男友擁吻之餘，被他問起該投誰一票：「你仍是搖擺不定的年紀，而我可從沒有人這樣問過我的意見。」〈我媽媽〉裏有母女的認同和分歧：「然後她開始去在女兒臉上/尋找在她自己臉上尋不到的痕跡。」我喜歡詩中的種種痕跡，我是說，細節。〈傍晚在家〉電視中的情節與現實混雜。有時，比方在〈給布爾喬亞婦人的讚美詩〉中，這些細節變成嘲諷，那些瓷器和銀器、衣飾和化粧，還有「噢，她們美妙的晚上/在燭光旁，她們永不出錯/總知道誰最合適，她們總有能力/去適應、去聆聽，甚麼話題/也可以答碴」。在寫於紐約的〈鮮果汁〉裏，通過如搾果汁這樣簡單的日常小事，寫出男與女、顧客與侍應之間的對立與緊張。通過一個場景，寫出戲劇的一幕來。難怪她繼續從事舞台導演的工作，還寫作劇本。但這些都是早期的詩了，烏蘇拉說。她近期較長的詩，如〈毛片拷貝〉，我看過，確是有點不同，探索語言的限制、自我的可能，確是較實驗性的。

我正在附近的一所餐廳温習德文、準備功課。烏蘇拉走進來了，像她早期詩中的一個場景。我揮揮手，繼續温習。她喚了咖啡，出去挑蛋糕，走過來問：「有甚麼可以幫忙的嗎？」

這位當代德國詩人幫我做完功課以後，我問她現在東德文壇的情況，漢那．穆勒怎樣呢？姬絲蒂．胡爾芙怎樣呢？他們對近月的轉變，有甚麼反應？她說他們都很失望，好像他們過去爭取的民主和自由，並不完全是現在變成的樣子。作家們曾經投入鼓吹改革，現在卻變成是財團得利的局面。有一連串預先沒想到的問題……

「那邊的書店裏堆了很多嚴肅的文學作品賣不出去，暢銷的卻是烹飪和種花和其他的通俗書。過去的東德作家有他們的優越性，不必靠稿費賺錢，可以慢工出細貨，現在卻要面對新的轉變了。一般老百姓，面對的是物質消費的新誘惑……」她指着桌上的碟子：「大家都要更好的蛋糕……」指着紙筆：「要更好的紙，更好的筆……許多許多新的問題。」

我問她現在可以找到胡爾芙嗎？她說她住到鄉下去了，不願見人。我聽了覺得可惜，最近剛讀了些她的小說，很希望有機會跟她談談。

「但你在柏林可以找到一些別的願談這問題的作家的。」她給了我一些名字。我繼續問她當代一些西德和東德的作家、奧籍的作家、住在羅馬尼亞的德籍作家、幽默的灌唱片的詩人、還有翻譯奧哈拉等美國當代詩的詩人。

「還有甚麼好作家？」

「你快要把我明天演講的全文套出來了！」她笑道。

我問她為甚麼不打算講格拉斯、漢克這些較著名的作家，她說想介紹一些在外國較陌生的名字。此外她不喜歡漢克書中對女性的態度。問起西德作家的反應，她說格拉斯最近才在電視中與《鏡報》的編輯辯論，不贊成目前的統一。作家似乎在群眾呼籲統一的聲音底下，聽到了新的憂慮。這樣的憂慮，又豈獨是東西德作家才有的呢。

原刊《信報》「越界的藝術」專欄，
一九九〇年五月二十四日

一個中國詩人筆下的德國與東歐
——讀馮至新舊三本散文集

到德國去以前，重讀了幾本馮至的散文集。馮至在中國現代詩人裏，與德國淵源最深，不僅翻譯、研究和教授德國文學，詩作受德國文學啟發，他還在一生的幾個階段到過德國，寫下記敍的散文，從中可以看到一個中國知識分子的心路歷程，以及中國文藝界在不同階段看待歐洲的態度。《山水》記的是馮至三〇年代留學的戰前歐洲，《東歐雜記》是五〇年代初對東歐社會主義國家的理想化描述，最近出版的《立斜陽集》寫到晚年重訪德國的感受，追記了當年學習的往事，重新肯定五、六〇年代否定了的人事。

馮至在一九三〇年往德國留學，先後在柏林和海德貝格唸書。那時德國社會正是動盪不安的年代，正如他在〈懷愛西卡卜〉一文所寫，極左的共產黨和極右的國社黨勢力日益膨脹，而他覺得帶着理想主義色彩的社會民主黨，則實力日益疲弱。他筆下的愛西卡卜村便是如此一個和平、幽靜，帶有理想色彩的小村。

村內的人物有點與世無爭，和緩而重人情，在現實裏也許是失敗者，比方對文學藝術和風土人情知道非常多但博士論文卻一個字也寫不出來的P君，臨走時與馮至所說的一番話，可說是饒有深意的：「我是這樣的一個人，覺得事事可以用感情講得通……但所謂感情是看不出來的，威力反倒受人崇拜。我們在爐邊縱談一晚人類的愛，趕不上一個說謊的人在群眾中大聲一呼的萬分之一。」

馮至沒有詳寫柏林(他覺得當時的柏林市中心是沉重陰暗的)，反而寫了近郊的小住宅區。另一篇〈羅迦諾的鄉村〉則寫了瑞士一個自由和平的小村，相對於湖另一邊狂熱的法西斯主義的意大利，也是一種對比。這時的馮至，熱衷於讀德國哲學和文學，喜歡里爾克的詩文，在自己的散文裏也喜歡觀察不顯眼的小人物小地方，沉思而有所反省。寫於赴歐的

西伯利亞車中的〈赤塔以西〉，對於將要來的混亂苦難時代心有憂戚，但對左右兩邊的鬥爭卻並不認同也不投入。

寫於約二十年後的《東歐雜記》卻完全不同了，書中的作者有一個明確的政治立場——認同社會主義理想，歌頌斯大林時代的莫斯科。〈莫斯科〉說：「莫斯科的發展是無窮無盡的。」的確如此，在戈爾巴喬夫的時代回頭看書中所寫，更未免有反諷之感了。〈在斯大林時代裏〉一文寫到蘇聯對匈牙利和捷克的幫助，該文寫成數年和十數年後，匈牙利和捷克人民分別起來要求自由民主，抵抗蘇聯的軍隊。〈一部電影與一齣歌劇〉裏說，寫新人新事的文學作品正在開始，今日回顧，我們卻看到匈牙利和捷克的作家如何在過去幾十年裏失去了寫作和出版的自由。歷史跟這一切開了個玩笑。我們這樣說，是不是站在歷史的這一端，嘲笑老作家馮至的無知呢？並不是的。歷史不斷在轉折變化，這種種反諷毋寧令人覺得悲哀。以為找到理想有時反會令人盲目，過去擅長細緻觀察、反省沉思的馮至，在五〇年代竟然以概念代替觀察，以概括代替反省了：「我沒有到過其他的東歐民主國家，但是我知道它們人民快樂的生活與建設的熱情與匈牙利和捷克沒有兩樣。」同樣，在〈加利亞山頂與瑪利亞浴場〉裏，本來要遊卡爾浴場，結果「因為時間晚了，我們不能在卡爾浴場停留，只有把汽車開慢一點，在它旁邊走過。從外表看，覺得它一切的規模比瑪利亞浴場還要宏大些。」詩與遊記一旦空泛便無足觀了，《東歐雜記》正病在概念先行，詩人彷彿在社會主義的偉大建設旁邊走過，從外表看，便覺得它比一切的規模都要「宏大些」了。

《東歐雜記》中有較好的篇章，比方〈波茨坦紀遊〉具體細緻，而〈黑暗的窟窿〉等篇，從另一個角度，也寫出冷戰年代美國傳媒方面的問題。不過從冷戰模式來認識東西方兩個集團的說法，目前也愈來愈見不適當了。

馮至當時的政治觀念也影響了他的文藝觀點：要戰鬥詩不要愛情詩，要肯定、樂觀、光明的作品，認為這才是反映現實，否定了現代的、沉思的詩。

最近出版的《立斜陽集》裏，喜見馮至的〈海德貝格記事〉再提到當年求學的日子，而且知道詩人在七九至八七年

間又再三度訪德。在文革後比較開放的日子裏，對歐洲不復帶着教條的眼光，真應了馮至自己在五〇年代所說：「一切的外表都沒有多大改變，可是遊覽者的眼睛變了，眼睛一變，樓台殿閣的意義也隨着變了。」馮至再記海德貝格，重認了這大學古城、同窗舊友，寫到時代的變化，但沒有否定人情，即使對文學的風景也同樣有了比較平正的態度。

馮至接觸德國文學，從歌德的維特開始，吸收里爾克的詩文邁向收歛和圓熟，但是在五〇年代政治先行的文藝觀下，卻率先否定了里爾克和現代派，又以這些影響為恥，現在晚年的詩人終於重認了成長的養分。希望詩人不再改變他的說法。甚麼時候中國詩人才可以坦然面向西方，不再概念化地歌頌，也不必狹隘地排他？

原刊《信報》「越界的藝術」專欄，
一九九〇年六月二十八日

在波蘭：跟數字賽跑

我們從柏林坐夜車往波蘭，抵達格但斯克(Gdansk)才不過是黎明四、五點鐘的光景，已見到工人坐車上班。本來漆黑的天空逐漸透出微明，但周圍還只見到幢幢人影。這個團結工會的發源地，果然是個勤奮的小城。我們在火車站咖啡店稍歇，喝一杯熱咖啡醒神。咖啡像是土耳其咖啡，沒有牛奶，但在黎明這個時分，還是帶來溫暖。三杯咖啡價錢是萬多波幣(Zloty)。付馬克，女侍說不收外幣。她跟櫃台那邊的人客説話，一個小鬍子過來說：「要換錢嗎？他在紙上寫下『二十馬克＝二萬波幣』。」我們根本沒有概念，覺得已經很多了，便先換了錢，付了三杯咖啡的費用再說。

抬頭看牆上的價目表，飲品都是幾千到一萬。當你跨越國界，你開始注意到種種差異。最基本的差異由幣值開始。在波蘭的一萬元顯然跟在美國、德國或香港的一萬元有完全不同的意思。在波蘭，我們注意到本地香烟是幾千元，但來自美國的萬寶路是一萬五千元，也許不是來自美國但有一個美國名字的「荷里活」是一萬元。但一萬塊錢也可以是簡單解決一頓午飯的代價：在華沙火車站，熱狗九千元，漢堡包一萬元，連飲品則一萬六、七千元。在香港是幾塊錢一罐的可樂，在波蘭是八千元，但光知道這差異，還未足以令你明白一個地方。

你在剛醒來的城市中行走，在一幢灰暗的大樓上看見橫掛的白布在風中輕揚，上面有團結工會的標誌。令你想起他們十多年來爭取的東西帶來的改變。

你走入舊城，看着古老的城牆、古雅的教堂。那裏有最優美的木雕：聖母抱着聖嬰、聖母抱着耶穌哀慟。但華沙國家博物館旁邊就是軍事博物館：廣場上擱着死寂的飛機和坦克，還有關於戰爭的雕像。黝黑模糊的顏色在雪中顯得特別肅殺。

走出來，就是熱鬧的大街。歷史總在前頭不遠的街道的轉角。大家不容易忘記。破爛的街道和屋宇。呆板的工廠。

當年中央管理不善，引起工人騷動。學生和工人的抗議，引起與軍警對峙。一次又一次像潮水湧起，直至八九年，終於衝出一道決口。

事情好像改變了，問題卻沒有解決。中央集權的政治和經濟、借欠外債、經營不善，留下一個個爛攤子。跟着新的問題又來了：失業、通貨膨脹……。

你在城市不同的地方進食：從大眾食堂一樣的牛奶，到國營的酒店；從舊式的食肆，到最時髦的奏樂的餐廳，你好像可以咀嚼出許出東西來。從最樸素的酸湯、麪團、牛雜湯、薯仔餅，到沒有東歐紅酒只有法國紅酒、沒有本地小菜只有法國名菜的高雅餐廳，你好像體味了不同的背景與故事，那些細細的紋理隱約織出更複雜的景致。

然後到了付賬的時候，你掏出一大把鈔票：一萬、五萬、十萬……

逐漸的，一天又一天以後，這些數字不再是抽象的符號、不再是遊戲的籌碼，它們與現實生活的關連慢慢浮現出來。你老早已經從銀行發現：現在正確的匯率是一美元等於一萬波幣。這即是說，初來那早晨在咖啡店用馬克換來的應該是七倍那個數目才對，你上當了！

這不重要。重要的是：在一九八一年，一美元等於三十四波幣、八六年是一六零、八八年是三百，現在九一年竟然達到一萬！

對於本地人來說：這些數字當然不是魔術的遊戲，是實在的對手，他們得跟這些數字角力和拔河，跑一場無休無止的長途賽。青年旅舍工作的女子告訴你：八九年她的薪金是幾萬、現在是百多萬。但你算算生活裏各種物價，比起通脹的數字，薪金的調整還是遠遠落在後面呢！

你走在街頭，看見櫥窗裏駱駝和萬寶路的廣告。「我愛德撒斯」，紅心所愛的是一隻美國香烟的牌子。沒有麥當奴也有麥朗奴。最賣座的電影不是波蘭導演奇斯洛斯基的《兩生花》，而是荷里活的《沉默的羔羊》、《未來戰士續集》。破牆上大幅海報裏阿諾·舒華辛加戴着黑眼鏡、手持長槍、按着電單車挺立，帶着冷漠強悍的西方文化，勢不可擋地衝進了這古老的東歐的國家。

你在克里哥夫街角尋找另類劇場，在華沙的古老皇宮尋

找傳統的藝術。後來有人告訴你：華沙的皇宮是重建出來的。第二次大戰末期，波蘭華沙被炸成一片頹垣敗瓦，全賴戰後人民一磚一石地依原樣重建起來。

多麼強韌的毅力！在克里哥夫附近，找到了當年奧斯維茲集中營的舊址，現在是紀念博物館，把當年納粹的惡行紀錄下來。走過雪地，走進一所又一所營房，叫人愈看愈覺寒冷。那寒冷不是來自外在，是從心裏滲出來的。這集中營裏被殺最多的，也是波蘭的猶太人。

重重疊疊的歷史，真好像是無處不在，怎也擺脫不掉！但至少在目前，大家好像覺得雖然陰雲滿布，也算是初見曙光呢！

在華沙的蕭邦紀念館，你剛讚歎那優美的建築和布置，就有一個女子告訴你說：這裏其實也大部份是戰後重建的。炸毀了又一一重建，真是執拗的生命力。至於目前呢，她說：「當然，現在還有不少問題，比方失業、物價高漲、西方帶來種種不良的影響，但至少有些制度是根本改變了，人們心裏也覺得比較好。大家希望能捱過這個難關，看來還要好多年才能把問題解決……」

原刊《明報月刊》「十方談」專欄，
一九九二年四月號

華沙、記憶、詩

在華沙，處處有記憶的影子。沿城牆走到美人魚像底下，美人魚舉起劍和盾，繼續捍衛這城市，抵抗暴力的入侵。從遠古神話的迷霧到現今曉雪初晴，多少年了？碰見的一個商人告訴我們，在第二次世界大戰末期，波蘭遊擊隊苦戰納粹德軍，瘋狂轟炸中，華沙夷為平地，所有皇宮和教堂，只餘片片瓦礫。

現今在巍峨的教堂前面，總有人提醒我們說那是戰後重新建成的。記憶穿過頹垣敗瓦，揮之不去：

你在這兒做甚麼？詩人，在聖約翰大教堂的廢墟裏，
在這有陽光的春日？你在這裏想甚麼？
當這裏從維斯杜拉吹來的風，正把破磚的紅色塵埃，
吹得四散？

淪陷時期詩人原來住在華沙。我帶了徹斯華夫．米和斯(Czeslaw Milosz)的詩集是因為剛在紐約聽了他的詩朗誦。他是一個波蘭詩人？立陶苑詩人？還是來自加州的詩人？我也不知該怎樣跟我來自香港的導演朋友介紹。那個下午我們正持着傘在格林威治村散步，有一句沒一句地說着一個關於香港人身分的故事。雨愈下愈大，天氣愈來愈冷。繽紛的小商店也黯然失色了。我們最後決定，還是先回公寓。即使是異地暫時的居所，也先休息一下，多穿一件衣服，才去地亞中心聽米和斯的詩朗誦會。

你，月亮呵，你，亞歷山大，松木的火。
海水圍繞我們，一個名字不過留存一瞬間。
一代代人記不記得我們都不相干了。
與獵狗們競逐難覓的世上意義才是最痛快的。

我特別喜歡他唸的〈冬天〉。下雨的晚上地亞中心也擠

滿了人聽唸詩。美麗高大的斯拉夫女子。紐約猶太知識分子。年輕的研究生。愛詩的人。然後米和斯出現了。健碩、和藹、提一個公事包：「我就在這裏，逐漸接近了，這世紀的和我生命的盡頭。我為自己的精力驕傲，卻對周圍視野的清晰有點難堪了。」大概是放逐者異國的視野、孤獨無情的風景吧。〈冬天〉也是悼詩，我很喜歡他的悼詩，像〈魔山〉寫了別人也寫了自己，微微的體悟，混和着一生的記憶。

米和斯寫了不少關於記憶的東西。出生於立陶苑。戰時在波蘭。五〇年代自我放逐到法國。最後在美國加州定居。在他的小說、散文和詩裏，依稀可以併出一幅圖像。我總是驚訝他的細節寫得這麼栩栩如生。

一九四四年，在華沙一所咖啡館裏想的：

我仍可以在遠遠的北方森林伐木，
我可以在講台演說，或者拍攝一齣電影
用他們未聽過的技巧。
我可以嚐到海島的水果的新味
穿戴整齊地拍照，在世紀的下半葉。
但他們可永遠像穿舊式長袍和縐褶花邊襯衫的半身像
長留在一些可怕的百科全書裏。

這也是一首悼詩，哀悼在納粹統治下犧牲的波蘭人，卻不煽情也不激動，反而是細數生的可能：那些他們被剝奪了的東西。如果說集體的暴政壓抑了人的想像力、平常生活中可有的尊嚴、人間的親切和變化，詩人不是以暴易暴，而是再把這些具體的東西帶回人間。他詩裏的「自我」總不是一個掌握了「真理」、振臂高呼的形象：

有時當黃昏的光影給陋巷的屋脊添上顏彩
我細看着天空，我見白雲裏
一張桌子震動。侍者端着餐盤轉身
他們看着我，爆出一陣笑聲
因為我仍不知道死在他人手上是怎麼一種滋味，

他們知道——他們知道得清楚不過了。

詩裏的「自我」，可以是被訕笑的對象。詩裏的「自我」，可以是覺得難堪或羞愧的。也是從自我出發的一種可能。若果不是與我們個人的感受相連，歷史就永遠差不多只是一種抽象的東西，包含了種種冰冷的力量和觀念的衝突。他詩中不是自我的浪漫化、不是自戀的顧影，也不是把自我膨脹，納入既定的英雄的模式。是了，栩栩如生的細節，不正是為了對抗空泛的觀念？米和斯詩感人之處，正在憂傷與嘲諷混合、具體與抽象融和，把個人和歷史不經意地連在一起。

真是不經意麼？也許見識都溶在經驗裏了。回憶裏選擇出現的細節，都是饒有意義的。我記起他選唸的詩，描寫童年時的田園風光、華沙逝去的故人。你若生在一片不斷易手的疆土，主權屢屢轉移下，經歷一種又一種暴政(當日華沙抵拒納粹的戰士，戰後卻因反蘇而被當成納粹處決了！)一種又一種無可選擇的制度，你除了記憶還有甚麼呢？記憶可以見證好的與壞的，叫人不要忘記。人類對抗權力的掙扎，就是記憶對抗遺忘的掙扎，昆德拉說。米和斯詩中的記憶，不是傷感的懷舊，而是尋覓本源、自我反省。一代代人記不記得我們都不相干了。與獵狗們競逐難覓的世上意義才是最痛快的。

回來香港後去看攝影展覽，想起我在波蘭拍的照片，黑白光影提醒我種種細節。我和導演朋友那個下午在雨中散步說的計劃還未實現，事情還有阻滯。我自己的長篇還未寫完。我碰見一位在電視台工作的朋友，說起我在歐洲失去身分證的事，對方好像腦筋一轉就把這轉成了一個故事，我幾乎可以想像電視熒幕上那些激情的場面、動人的主題！我尷尬地站在那裏，在那些鮮明的光影形象之間，變成了一個失去了細節、失去了記憶的人！

原刊《明報月刊》「十方談」專欄，
一九九二年五月號



從西岸到東岸



越界的代價

坐在機艙裏，想昨天晚上其實不應該跑去看那電影。只是因為被朋友所說的某些細節吸引了。放縱了就得付出代價。結果是徹夜收拾東西，直至黎明。還有那麼多未做完的事。只好帶着未完的種種背着沉甸甸的行囊上路。坐在機艙裏，香草奄烈和一杯酒之間。想或許昨天晚上真的不該跑去看電影。

《玻璃玫瑰》(Voyager,1991)這電影的導演史倫杜夫(Volker Schlöndorff)是我喜歡的德國導演。原著作者？也喜歡的。只是故事其實也可以變得俗套，不過看經歷的細節、人們的演繹，如何令平凡的故事變得動人吧了。兩個不同背景、不同年齡的人的故事，也可以變成你追我避、糾纏不清的愛情通俗劇。它似一個空盒等待填充，它可以變成自然也可以變成勉強，可以變成溫柔和承諾也可以變成粗心和寡信。可以填充任何東西的空盒子，是需要置身其中的人去把它演好的。

我們說演一個角色是甚麼意思呢？是說依循甚麼方法嗎？是說聽導演的話嗎？有沒有超越了這類東西的更大的意義？我在想我們扮演的角色，我們有意或無意間令自己陷入的角色。有時看看人們怎樣扮演他們的新角色是很有趣的。但要超越輕浮，要以莊重對待別人的尊重，不因聚光燈而變得自我中心，好似並不容易。也許「演」、演繹、推演、演義、演變，需要更多對人的尊重，對生命的了解。

電影關於旅人。旅人也可以是從一個舊角色漫遊進入一個新角色的人。遊客可以只是獵奇。旅程有時卻是致命的。絕望者吊死在荒蕪的異鄉，無法回頭。電影中兩人本來各有不同的路，在旅途碰上，後來又共走了一段路。同走一旅途，令彼此了解更多 。是藝術之旅，但更重要是生命之旅。

電影中的旅人，原來沒有耐性在一個地方一段關係中久留。 他習慣旅行，飛機失事也臨危不亂，他信科技與理性並不欣賞文藝，但因他是旅人，所以也願意漫遊進入別的領

域，欣賞與他不同的性格。女子與他不同，但她也是旅人，是年輕人開始她的第一個旅程去探索藝術與生命。電影含蓄的細節，寫他怎樣欣賞那女孩子摯愛藝術的心、熱情與溫柔、開放尋索的勇氣。他與她都有旅人的好性格。他世故但不失天真，她開朗但不輕浮，奇怪他們把旅人演繹得這麼好。

但旅程往往都是危險的，越界的旅程令一個人付出沉重的代價。愈是向希臘去，就愈像是回到歷史，回到源頭(她母親也是一個考古學家呢！)回到希臘的陰影。他彷如伊狄帕斯王那樣無法逃避命運的播弄，犯了血緣上的亂倫，也如他一般盲目了。(他一直說眼睛不好，看不清楚。女子說：我做你的眼睛，最後他帶上黑眼鏡，彷如盲目，活在自殺也無法解脫的自咎中。)她的形象，也彷如海浪或山野間的女神、又如希臘神話中那樣被毒蛇咬傷。一方面是命定與緣份，一方面是意外、無法預料的分離。

故事像粵語殘片呢。故事像希臘悲劇呢。不新鮮的故事也可新鮮。我們漫遊其中，欣賞的是那細緻的演繹、美工的安排、攝影和衣服的配搭、演員嚴肅與溫柔的分寸。演得好不好？且看我們每人給分了可能俗套的角色以後，能否不落俗套、不過火地演了。(分寸在那裏呢？怎樣才是過份呢？)我們一次又一次地踏上旅途，是為了尋索？是為了逃避？是為了轉移我們的目光還是為了更好地調整我們的目光？越過界線，我們失去了熟悉的世界，沒有可以習慣依傍的牆。在舊與新、雅與俗、東與西之間，我們一次又一次心情忐忑地開始了我們的旅程。

原刊《星晚周刊》「越界的藝術」專欄，
一九九一年八月

L. A. 故事

在洛杉磯的旅程中，我在想該怎樣描繪一個好像洛杉磯這樣的城市：一個後現代城市，一個充滿矛盾的城市，一個分崩離析的城市，一個媚俗的城市……不管你怎樣説都沒法把它總結， 所有丈量的尺度都失去比例。也許電影《L.A.故事》的誇張未嘗不是一種敍説這城市的方法：在公路上人們互相拔槍掃射、在提款卡旁邊劫匪排隊等着搶錢，而唯一的上帝就只有公路旁邊的路標了！只有這樣誇張的説法，才可以稍為令人體會事情是如何失去比例的 。

失去比例，包括大的變小，近的變遠，重要的事情變成微不足道。隔兩個路口照樣開車(在洛杉磯是沒有人走路的)，空間遠近的觀念顛倒了！找到相愛的人照樣去跟不愛的人偷情。甚麼是重要的東西變得混淆了！最重要是在勢利的名餐廳訂一個位，他們會先調查你的銀行户口和收入。住在L.A.的人會告訴你，真是有些餐廳你永遠無法訂到座位的。

我的語氣可像一個無法入會的人，説葡萄是酸的？並非如此，我甚至竟然有點開始喜歡L.A.了。這麼徹底媚俗，以致也開始有點優雅了。我甚至去看了Bonaventure Hotel，當然因為詹明遜談後現代用它舉了例，但這四個圓桶形真是徹底後現代？當然你可以説它沒有中心，沒有明確的出入口，與四周的大廈有通道相連，但它與四周的關係也僅此而已。它並不與四周互相對話，並非與四周的環境或美學有甚麼關係，仍然是一座密封的堡壘而已。站在城垛上，我幾乎可以給你指出它的護城河。真的，這就是L.A.，廣闊的空間裏充滿各種自給自足的單位，開放裏充滿了封閉。

不，不要誤會。我已經説過不再説L.A.的壞話，我甚至有點歡喜它了。我在音樂中心買不到歌劇的門票，但在附近找到地方把文件傳真回香港。只有城市才有這樣的方便。我開始欣賞Sanwa銀行的建築物前面石柱上的水紋，(隔着一段車潮的距離看就像皺紙緩緩上下旋轉)。L.A.是在幻覺與真實之間。我在商業大廈走過一座米羅，到Stepp吃午餐，在旁邊

大廈的領事館辦簽證，到現代藝術館看High and Low Art的展覽，我在不同大廈之間的通路走來走去。希爾頓旁邊有運通卡辦事處。你要記着人家說第七街那看來很好的酒館服務太壞不要進去。巴士站候車那人說他來自倫敦。千百樣零星的事情。我也欣賞City Corp銀行前的雕塑，拿着公事包的男子把頭埋進身前的牆壁裏。L.A.開始能夠自嘲，它也變得可愛一點了。

我覺得它比十年前有味道了。那時我只記得百老匯大街蕪亂的店鋪，要不就是比華利山不見人影的富人住宅，Rodeo的名貴店鋪。現在好像多了一些中間的東西。史提夫·馬田也會拍成自嘲L.A.的電影。電影裏借用莎士比亞、還有威尼斯(洛杉磯的威尼斯)的壁畫、David Hockney畫中的泳池、Hard Rock Cafe、地震照樣面不改容地吃午飯的洛杉磯人。L.A.的影像典型化但也多了典型。你可以說電影裏的人物都沒有甚麼深度。是的，在洛杉磯一切都在平面，你在平面上旅行。洛杉磯是電影之城。一切都是壯觀的景觀。戰爭與愛情都化為壯觀的景觀。弧形大銀幕、陶德立體、3D或者甚麼。公眾或個人血肉的歷史，化成平面銀幕上轉瞬即逝的破碎影像。

你在銀幕上下旅行，你邂逅影象，你進入空間，你有時也調整想法。在西北邊山上富有的住宅區與城內無家可歸的浪人之間，在藝術音樂的殿堂與商業區之間，在所謂雅與俗之間，有了那麼多曖昧複雜的中間地帶。正因為你不是兩邊的會員，所以你才會走來走去，左右顧盼，希望看到豐富多樣的面貌，尋找不同的敘述方法。

原刊《星晚周刊》「越界的藝術」專欄，
一九九一年八月

路過大南灣

車到貝殼灣停下來，對着悠長的海灣和崖岸，在陽光下吃午餐，看海鷗飛來棲息，小松鼠走上草地覓食，用兩隻後腿站起來，朝着人。速度在這兒放慢了，生活在這兒變得簡單。沿海建起的一列房子裏，有人坐在陽台上喝酒，慢吞吞地談天。下面的海灣裏，飄滿了海藻，隨着浪潮，飄過來，飄過去。我終於有了放假的感覺，離洛杉磯遠了，離城市和它帶來的匆匆時速割裂的碎片好像也遠了。

從這兒過去，沿路看着海岸線轉折，山迴海轉，沿路的樹木也隨着有了不同的姿態。抬頭看見前面山嶺中間如帶的路上有車蠕行，過了一會，便輪到自己的車子去到那彎角，一回頭，背後重重山肩伸展入海，海岬處煙霧瀰漫，彷如不知何時與一個隱沒了的未知世界連接起來。車愈接近大南灣(Big Sur)，樹木愈是俊朗英發，景色愈是親切有情了。

終於在右邊見到了大南旅店，見到了彷如私人住宅的「亨利．米勒紀念圖書館」。外面一道破舊的欄柵牌子寫着已經關門了。想到大南灣來，很大的原因是因為亨利．米勒(Henry Miller)和傑克．加洛克(Jack Kerouac)的作品。亨利．米勒從法國回來後，有很長一段時間就生活在大南灣，靠着出書的版稅，在這裏過着簡單的生活，在自然的環抱之中，好像把他在巴黎的滿腔忿怨、愛慾糾纏的鬱結，給治療好了。他在這時期寫作不多，反而畫了很多水彩畫。到他後來再寫，已經不是「北回歸線」那麼苦澀，對生命似已能帶更多寬容了。年輕的加洛克當時去到三藩市，說要南下大南灣跟亨利見面，他去到「城市之光」旁邊的酒館，每隔一個鐘頭打一個電話給米勒，結果一直磨在酒館裏，未能成行。加洛克後來自己去了，他的《孤獨旅者》和《大南灣》都寫及孤獨在海邊生活沉思的經驗。在大自然靜謐中沉思。孤身上路尋索及引證生命的諸般姿態，都是加洛克和他當時一代人作品中最重要的主題。

我翌日早上起來再去米勒的紀念館，牌子仍在，卻已有

幾個人在門前等候，他們都說過半個鐘頭就要開門了。於是便先去附近派佛克小海灘走走。從山上的路走下一段林蔭夾路的小徑，陽光參差漏過深淺不一的葉叢，照出不同的光度與色調，彷如天然的曲徑，婉轉通往下面一個幽靜的海灘。沙都是潔白的顏色，海鷗懶洋洋地在海與陸模糊的邊界踱步。外面是廣闊無邊的太平洋，風吹過來，人無可掩飾地一下子就暴露了自己，既承受了早晨陽光的暖意，又面對海洋和天空廣闊的寒涼。在岩石間有些小穴，似是生物生活在自然中挖出保護自己的親切懷抱。

米勒紀念圖書館原是米勒在大南灣時一位朋友的住所。米勒本人大概也住過這裏。現在裏面陳列了不少他生平的照片和圖畫。但走進木柵的大門，最先映入眼簾的是一大片擱滿雕塑的草地，還有就是屋外邊一個寬闊的陽台，陳列了米勒的書本、圖畫和手跡。這邊有張電影《亨利與茱茵》的海報，那邊有轉椅和木凳，有人坐在那兒靜靜翻書，曬太陽，果然是一個寧靜舒適的庇護的懷抱。

室內有一個房間在放映米勒的紀錄片。我進去時見記者正在拍攝他浴室裏貼滿的各種圖片文字：畫的複製品、他和朋友的生活照、剪報、兒童畫，甚至各樣工藝品、招紙。米勒就穿一件浴袍，滔滔而談，每樣東西都令他想起一些事、一些看法，他總會天馬行空地說出一番道理來。最好笑是一張「紹興酒」的招紙，米勒不懂中文，就胡吹一大堆甚麼中國詩、毛澤東之類的東西，這也有點像看他的散文，有時他擺明是吹牛大王，胡說八道，但有時他的散文又會靈光一閃，吹出一些道理來。

紀錄片最後拍攝米勒在紐約街頭，他出生的貧民區。他把浴袍卸去，裏面另有衣服，他撐着拐杖，慢慢一步一步走離那丟在路上的舊日衣裳。米勒不喜歡他出生的貧民區，他在那兒派報紙、打工、在人吃人的環境中掙扎出來。他後來是在歐洲尋到新的眼界，在加州大南灣這樣的地方尋到心的平安。

當然，大南灣也可以成為一個神話。大南灣的旅客也多起來了，有關米勒和大南灣有專門出版的雜誌去報道了。不過米勒倒是有先見之明，在門口釘着一張他手寫的告示，專門告訴來訪的人客， 他自己早已離開這樣一個平安的居所

了。這篇文字寫得很美，帶着米勒兩面性的文采：一方面是對大南灣的歌頌：「要尋找智慧就往南來吧！」；一方面是自嘲也嘲笑別人，要求來訪的訪客先把緊張和焦慮存放在衣物間，不要輕説謠言，因為這兒是小地方、友愛的小社團。

早晨的陽光照在陽台的書本上，放眼草地上的雕塑和來往的旅人，一切真是這麼寧靜、這麼平安。加州這兒真是一塊福地，能夠在這兒住上幾年，像米勒那樣，散步、休息、談天、畫畫，那真是幸福不過了。

這樹叢可愛、海灘真迷人，你説我想不想像米勒那樣甚麼也不做，在陽光下好好過生活？只不過，我還有未了的工作，只好揮手再上路去了。還有許多許多里路才可以休息呢。

原刊《星晚周刊》「越界的藝術」專欄，
一九九一年八月

回到柏克萊

來到三藩市，我想回去柏克萊看看。看到報上的消息說「三藩市默劇團」(The San Francisco Mime Troupe)在胡志明公園演出，便找一天坐車過去了。

電報街改變了許多，沿街全是擺賣的攤子：賣的是廉價首飾、衣物，還有不少色彩惡俗的塑膠玩意。有些書店和咖啡店還在，但也有不少遷折了，更多毫無面貌的店鋪，或是吸引遊客的高檔商店。我想起朋友早說過電報街變了，但也要看到才相信吧。我不禁又想：我一心要回來看看柏克萊，看看三藩市默劇團，是不是也是「殘留的六、七〇年代意識」作祟？而種種過去的理想主義，面對目前物質潮流的衝擊，都要變成荒謬與可笑了？

三藩市默劇團其實不是默劇團，既有對話，又有音樂，是社會意識相當強烈的前衛劇團。我過去在加州看過他們的演出，有時在破劇院，有時在公園免費演出。今年是他們第廿九個夏季在公園免費演出。我坐在草地上，看着四周喝着酒、吃着午餐的觀眾，聽着開場前的音樂演奏，接過派來的傳單(支持拒絕參與海灣戰爭而受審的士兵)，一邊想這劇團會有甚麼變化，如何尋找新形式演出這改變了的現實呢？

他們這新劇叫《回到正常》(Back to Normal)。一開始，以鬧劇形式演出海灣戰爭的一幕，美國軍人詹姆士無意中立下大功，成為英雄。電視台來採訪(當然乘機諷刺一下傳媒的渲染了！)，記者告訴他這節目會在全國播出，他母親看到一定以他為榮了。他苦笑說：「我母親是沒有電視機的！」其他人覺得他是從貧苦中奮鬥出來，更是肅然起敬了。下一場回到他家鄉，加州一個名叫「正常」的小鎮，我們見到他母親Hetty Counts（由Sharon Lockwood飾演)出場，她打扮前衛，穿着少數民族衣服，主持一個不同政見的電台節目，諷刺主流的意識形態與小鎮的保守思想。她反對電視(這是她沒有電視機的理由！)，痛恨政府，家裏堆滿了雜七雜八的雜誌和剪報，她一直繼續調查種種政治黑幕與陰謀，五湖四海的

朋友打電話給她，彼此聯繫成一種另類文化的組織。她贊成自由思想、開放教育，出錢讓兒子到處流浪、體驗不同文化、一心以為他會成為一個胸襟廣闊思想開放的人，不想他偷偷去為她所反對的政府打仗，還成了英雄，可把她氣死了！

看到母親這角色，不禁令我會心微笑。「三藩市默劇團」好像帶點自嘲地塑造了這樣一個人物，寫她帶着六、七〇年代殘餘的理想主義色彩如何生活在今天。有意思的是，他們沒有把她寫成英雄，她的現實生活弄得一塌糊塗，她對政治和社會的異議令她變成一個討人厭的孤立人物。她以為成功地推行了另類教育，她兒子卻偷偷去當童子軍，做了所有她討厭的美國價值觀支持鼓吹的事。戲的後半就由兒子和母親的矛盾帶出種種荒誕。不僅人物塑造，就算在表現的形式上，劇團也表現了某種包容的成熟。不僅是文藝青年的控訴或純粹肢體動作的潔癖，而是包容了所有歌唱、鬧劇、電視劇、政治劇的雜拼，有幽默有抒情，裏面還有幻想的童話素質。兒子帶回伊拉克士兵所送的神燈轉送母親，她哭泣時擦燈出現了巨人。他給予她三個願望。她發脾氣時說最想所有剪報資料文件全消失掉，它們真一下子消失了；她看電視上布殊滔滔而談，就說真望他坦白說出心裏話，布殊真的口沒遮攔地說了為了甚麼利益而打仗。戲劇的魔術更精采地帶出了政治的荒誕層面。

戲從大問題拉回母子之間的溝通，未嘗不是一種踏實的處理。劇團的演出有某種成熟的魅力，戲劇散場了，許多人還留在公園裏 ，跟演員談話，看他們的海報和資料。陽光下我覺得很好，我又回到了柏克萊。

原刊《星晚周刊》「越界的藝術」專欄，
一九九一年八月

師生之間

路過加州，但不順路，時間太短，也沒有心理準備，所以沒有回去聖地牙哥。去年暑假鄭臻經過香港，談起來才知道許多昔日師長的近況。原來我們的老教授萊·哈維·皮雅思退休了。問起有甚麼儀式沒有，鄭臻說他堅拒任何儀式，仍然保留了辦公室，每天繼續寫作做研究，退而不休，並沒有從做學問的前線退下來。

自從回港以後，工作忙碌，沒有跟過去的老師保持聯絡了，但每次聽見他們的近況，總令人覺得心裏温暖。每當偏側荒誕的事情看得多了，尤其慶幸曾經見過真正好的老師，知道世上確是有這樣的人存在，多少總令人覺得安慰。

研究美國詩的人，大概很少沒有讀過皮雅思教授早年的著作《美國詩的延續》，難得有這麼一本論著，能令各家各派的詩人論者折服。記得我在的時候，學校舉行過「三藩市文藝復興」研討會，請來了曾經參與其事的文人學者。那群桀驁不馴的詩人，對諸位詩評人的發言一點也不客氣，到皮雅思主持公道說幾句話，一群人才像小學生那樣乖乖收斂下來。大家敬重皮雅思，一方面是他能入於傳統，從愛默森、霍桑到惠特曼，都有深入而紮實的研究；一方面是他能包容創新與變化——作為有資格寫詩史的學者，他是第一個注意及賞析了「新人」羅拔·鄧肯等人的評論家。讀皮雅思的著作，我佩服他超越形式主義、重視歷史的見識；我佩服他立足美國文化，又能自我反省，尊重其他文化的胸襟。

這種態度也見於創辦加州大學聖地牙哥分校文學系的抱負和實踐。皮雅思是創系幾位元老之一。系總稱為文學系，打破了以英美為中心的偏重，強調文學的比較與交流，即使專攻英美文學的學生，也要有比較文學的訓練。系裏請來的教授，也來自各種不同文化和理論背景。有來自西班牙的比較文學大師、有新馬克思主義的新紮師兄、法國心理文化學派的同路人、搞古典文學的女性主義者、解構學派的保羅德曼傳人、有專研非洲口語文學傳統的、也有講授西班牙文學

與電影、關心拉美文學或美籍墨西哥作家的年輕講師。每周一次的學術講座，真是百花齊放。難得的是彼此雖然門派不同，卻能互相尊重；在學問上可以吵得面紅耳熱，卻是對事不對人，沒有連群結黨、互相傾軋的事。

有一次解構大師德里達來學校演講，我在往講堂的路上遇見皮雅思，他笑說：「我在跟大家走一條相反的路呢！」他個人對許多時髦的理論，不見得同意。但在校務和行政上，倒是鼓勵多元發展，為新人新學科爭取機會。我在加大遇見的好老師，都鼓勵學生去聽不同老師的課，不見有劃地為牢、自立幫規、阻礙學生去選修其他科目的。愈是大教授愈是沒有架子，樂於大清早教一大班一年級新生的課(其實這樣的課也最需要有經驗的學者深入淺出解說)，課餘亦平易近人，樂於幫助學生，對畢了業的學生也如朋友一樣，沒有甚麼話不可以說的了。

我跟皮雅思教授其實不算最熟，但跟他唸美國詩，還修過一個史提芬斯詩的專課，的確是獲益不少。他看過我的論文，提過意見，亦說過鼓勵的話。但我當時正是在自然而然地接受別人好意的年紀，有感謝也只是放在心裏，不會說出口來。回來香港又工作了一段時間，看到種種現象，才又回想起那些好似理所當然的東西，其實是多麼難得了。

近月香港學生跳樓事件、法律系學生偷竊事件，好像是冰山露出的尖頂，叫人猜想那底下潛藏的師生關係，是惡劣到怎樣一種程度。青年雜誌刊出攻擊惡劣老師的文字，作為一種發洩。坊間專欄的所謂「真小人」式言論，自然也會說教師本來就沒有甚麼神聖，也不過是混一口飯吃吧了。本來沒遇過好老師的人，到自己去如此這般混飯吃之下，自然是一蟹不如一蟹了。在這樣的環境氣氛之下，我們不宜唱高調，但因為從沒遇過好老師就認為教育只是如此，這種淺窄的結論，也可算香港某些文化的特色了。

在所謂「真小人」的對面，又有些「偽君子」的做法了。沒有了內心的感情，反而要求形式的鋪張。有些人極度強調師承的規矩、幫派的門規、過年過節送禮、噓寒問暖的事奉，底下卻是學生對老師陽奉陰違，老師對學生笑裏藏刀，到了這樣的地步，師生關係也像其他的關係一般淪落不堪了。

是在這樣的時候，我想起一些遇過的好老師來，他們從來沒有運用權力，從來沒有要求我有甚麼表示，我可以就這樣遺忘他們，就這樣走過當他們不再存在。但這麼多年過去了，我最記得的還是他們，心裏充滿由衷的尊重與好感。

原刊《星晚周刊》「越界的藝術」專欄，
一九九一年六月十六日；十二月修改

愛麗絲夢遊

唸書時聽Teresa de Lauretis的課，她在一群女性主義擁躉的包圍下，吞雲吐霧，談電影、女性、符號學、天馬行空，常有創見。畢業那年，在書店看見她的電影論文集出來了，書名叫Alice Doesn't：Feminism, Semiotics, Cinema (1984)，書的第一頁，就印了婦女運動的標誌。她談到愛麗絲這個名字所牽涉的典故和聯想，如我們熟悉的《愛麗絲夢遊仙境》，Bologna的Radio Alice，美國女作家史坦恩寫的Alice B. Toklas自傳，亨利．詹姆斯有寫作才能但疾病纏身的妹妹愛麗絲．詹姆斯，或者要用男性筆名寫作科幻小說的Alice Sheldon。經她這一說，才覺「愛麗絲」這名字符號背後匯集了不少有關女性壓抑與表達的問題。天真的愛麗絲閑坐河邊，看見一隻淡紅眼睛的兔子，好奇地跟隨牠鑽進兔子洞，結果卻發現了一個新奇的世界，經歷了從未經歷過的事情。這樣的故事，其實也不斷以不同方式覆述，我在昆德拉的〈愛德華與上帝〉裏發覺他那位天真單純信仰上帝的女朋友就是叫做愛麗絲，而活地．亞倫的近作《拾夢情真》(Alice)更顯然相當自覺「愛麗絲」這符號的文化脈胳。

活地亞倫當然不是女性主義者，但拍了這麼多電影下來，他近期電影裏的女性，已不似早期的那麼純然是男性眼中的典型了。人情練達的電影章法裏，少了惡嘲，卻多了悲憫與無奈。女性主義者大概沒有興趣拍一個聖心畢業的富家少奶奶，活地亞倫對俗世的熟悉和理解，令他超越了小圈子的愛惡，沒有甚麼潔癖地體會平庸富俗的世界。

米亞．花露飾演的愛麗絲一角，很可以成為嘲諷的對象，比方她家中的玻璃河馬、動物標本、無數衣物帽子，兩夫婦各自不斷吃零食等。但現在的活地亞倫似乎點到即止，沒有惡嘲，反而嘗試體會一個生活在這樣的環境而想離開的女人，細緻地寫她的猶豫與退縮，行動與挫折。

朋友說起修女學校的教育，說起這電影，說結尾要去跟德蘭修女行善，未免太搞笑了，我初看也幾乎有同感，但音

樂透露了另外的訊息，最後我想是「愛麗絲」這名字給我提示了答案。

活地亞倫在戲裏創造了楊醫生這樣一個角色，他的草藥令她大膽做自己不敢做的事、令她隱形、令她召來逝去的舊愛、又能令所有人愛上她。最先是每個人談楊醫生的神奇，然後背痛的愛麗絲閑坐無聊，也尋到這個兔子洞來。她最先去找楊醫生那一場，拍得特別古怪，鏡頭從唐人街口移過來，透過吊着的燒鵝去拍她走進那扇紅門，音樂也彷如瘋狂的爵士樂加入鑼鼓中國音樂，給予人狂想的感覺，電影中盡多這樣的漫遊與奇想，最突出的當然是與舊情人在紐約上空飛翔，彷如《超人》。還有愛侶隱形在麥迪遜大街上漫步。這種種奇遇都由楊醫生的草藥引起，楊醫生是淡紅眼睛的兔子，把愛麗絲帶進另一個世界去了。

而電影最後幾個鏡頭：愛麗絲低頭沉思、追隨德蘭修女、與孩子 快樂地生活，都配上旁人的旁白，用的是初見楊醫生時那狂想的音樂，與其說是真正發生的現實結局，不如說是幻想好了。楊醫生的藥，帶來愛麗絲的夢，令她做了不敢做的事，接觸了現實裏壓抑了的東西。她的愛人並不可靠，她想學編劇那些老師只想騙她上床。離開現實的漫遊不見得解決所有問題。草藥沒有解決所有問題，只令她對事、對人、對自己認識深點。

儘管有仙術一般的草藥，最後還是得自己作出抉擇：把藥落在誰的杯中令他愛你？愛連着抉擇與責任。大笑之餘又覺得親切，因為我們認出了經過「超越經驗」、「存在主義」而來到當代的俗世的活地亞倫。

原刊《星晚周刊》「越界的藝術」專欄，
一九九一年三月廿四日

莫斯科的新藝術

「在我們每日生活裏有許多憂傷、不幸的事，有失落、有頭痛。不過，生活是奇妙的！葉子落下來，從一個角落旋轉到另一個角落，從牆到牆，像監獄裏的囚徒在轉圈走。我們每日就這樣走着，像這些囚徒，不過，生活是奇妙的！生活是奇妙的……」

奇怪的歌，一方面說着希望，一方面說着絕望，兩者互相衝擊，說完了監獄的意象，再說生命是奇妙，好像是矛盾，變成一個反諷，但又或者那真是一種超越了悲觀之後的希望？

歌聲裏一個演員在掃街，燈光朦朧，一個女子走過，一直走過觀眾席，走到門外去。我們身處這個大廳，雖然在四樓上，卻似一個破舊的地下貨倉，舞台像是臨時搭起來，兩旁垂掛了許多繩子和網絡，牽牽絆絆，主唱的Alexey Paperny(也是導演和作曲)拿一把結他就坐在台左搭起高一點的台上。女子出去了又回來，拿着一箱瓶子，高聲地喊一句俄文……

「這演出沒有主題，如果我們生活的國家和我們呼吸的空氣不算主題的話……」

沒有劇情、沒有連貫的敘事。只是用音樂、舞蹈、默劇、動作、說話、也用電影的技巧。蘇聯一群年青戲劇工作者和音樂家(十五個人)組成的劇團，應Chicago Actors Ensemble(一個前衛劇團，剛往蘇聯演出回來)之邀來這兒演《泰維大道》Trerboul，演出三天。我最後一天打電話去，說票都賣光了。我好不容易轉車去到北邊，勞倫斯路上的一個甚麼中心，門口是另一齣戲《紅色探戈》的海報，我跑進去，門口一個漢子才對我說：「看戲嗎，按電梯四字！」好像是地下「架步」甚麼的。上到四樓，已經有好幾個人在輪候補票，再過一會，狹小的大廳也就擠滿了人。留着山羊鬍子的、穿彩色花襪子的、老年的俄國太太仿似從契訶夫劇中走出來似的、黑衣服垂一條粉紅色絨毛的、羅拔．烈福般的英俊男子、穿夾克的、穿西裝像一個藝術史教授的、爆炸裝

的、同性和異性的情侶們，都來了。在牆上還掛着劇場成員手做的俄國衣服和首飾，歡迎選購，幫補演出。大家擠在大廳裏，等八點鐘後，票房喚出輪候者的姓名。

小小的舞台，燈光幽暗。再湧進一批觀眾，又在後面加上一列臨時的椅子。

音樂：「這個故事，是關於大街上閒逛的姑娘。她有奇妙的眼睛、微笑以及其他。她是這麼漂亮，走過時令兇徒也停止打鬥，癮君子也丟掉了他們的針筒和香煙。她是那麼漂亮，以致看門人尼高拉也換過大衣，到大街上掃落葉……」

打掃落葉。然後又轉換了焦點，並不是關於那個女子了。其實這個劇不是關於那個掃落葉的看門人、那個提着許多瓶子的女子、或者那個打鼓的、吹色士風的、或者那個盲眼的音樂家。他們穿穿插插，編織出的卻是泰維大道上的風俗畫。不是客觀的畫幅，是這群青年藝術家眼中的莫斯科，是既奇妙又殘酷、既壓抑又自由、既溫馨又荒謬、既充滿美好回憶又屬於狂暴的現實的。

「這歌裏盡是對我們的生活、我們的土地的懷戀……他歌唱一幅魔術的土地，在那兒一切都安靜，每個人都散步、工作、穿着潔白的衣裳過生活，那兒沒有警察、秘密警察、MI5，CIA，KGB，等等……」

一個沒有秘密警察和KGB(以及其他簡寫字母代表的權力機構)的地方，好似就接近樂園了。但歌裏也有對理想的自嘲，也有苦澀。

比方〈病了的貓兒之歌〉：

這貓兒坐在音樂盒裏，它病了，

「窗和門關上，貓病了……」

「我們都會給釘在藍天上，像天堂裏的蝴蝶。但有人會把針拔出來，我們又再掉到塵埃裏……」

這劇的燈光有時特別暗，有時是特別直接而光亮，像台後一盞燈直接照着觀眾，人物都變成剪影，當他們搖搖晃晃排成一列地走回台後時，巨大的影子投射到天花板上，構成一幅表現主義式的光影遊戲。不僅燈光是故意的不連貫，人物的感情也是一樣：從最歡樂的歌唱到最壓抑的悲哀，最自由的奔放到最被控制的集體行動，最友愛的溫情到最狂暴的破壞。那不貫徹彷彿是一些經常出現的東西。

光影的變化，構成電影的效果。當歌手在唱〈戰前的蘇聯村莊〉：「在一幀黑白照片裏有美好生活的圖畫：一頭小貓、蜜蜂嗡嗡飛過花朵，老守衛坐在陽光下，在他的屋旁，在他的黑白然而卻是藍色的眼睛裏帶着某種意義……你還未到過這樣的一幅土地呢！」燈光閃亮，然後一段黑暗，彷彿我們也在看一幀一幀黑白照片。但當然，每一段唱辭最後都是這樣作結：「你還未到過這樣的一幅土地呢！」懷舊變成不存在的幻想！黑白舊照片的抒情也變成反諷了！

劇裏也有強烈的閃光做成一連串快照效果，有倒敘動作的慢鏡頭，有慢動作的慢鏡頭，有重複動作彷如重播電影的片段。這些電影技巧，溶匯以表演莫斯科街頭生活的種種掙扎與歡樂，重複與壓抑。從罪犯(「當你十八歲你變成一個劫匪」)一場暴力的毀壞，到安慰與幻想(「鳥兒消失在天空裏像一塊糖掉到一杯茶裏」)，還有胖鼓手撫慰那些無力地頹倒在路上的人。不貫徹和矛盾的是他們生活和藝術裏本質的東西。

原刊《星晚周刊》「越界的藝術」專欄，
一九九一年八月四日

黑人電影、女人電影、機械人電影

晚上到芝加哥大學附近五十三街的電影院去看電影。去到那兒，看見路口停了兩輛警車。原來是黑人電影Boyz N the Hood昨天引起騷動，今天警察來這裏守候防範了。我本來也要看，這是二十三歲的John Singleton自編自導的第一齣電影，關於在洛杉磯中南部長大的黑人青年的故事，最近引起不少談論。我走近一看，排了長長一條人龍，票也快賣光了，便決定先看Jungle Fever，另一部黑人電影。我想起最近在另一所電影院看到十九歲Matty Rich的Straight Out of Brooklyn預告片，也是黑人導演的黑人電影。跟着下來還有Mario Van Peebles的New Jack City，Joseph B Vasquez的Hangin' with the Homeboys，黑人電影突然成為一股新潮，難怪我在《紐約時報》星期日雜誌上也讀到關於荷里活黑人導演的專輯了。在這潮流中，黑人導演找到機會表達他們的問題，荷里活製片找到另一種片種去賺錢(到底，黑人佔了全美人口百分之十二，而且據調查，佔了百分之廿五的電影觀眾人數呢！)傳媒也就開始注意這問題了。

Spike Lee的Jungle Fever也可說是目前這潮流的一個代表，Lee在這群黑人青年導演中最先成名，在商業上站穩了腳，也得到好評。我看了Jungle Fever，覺得還不錯，但不算特別出色。電影裏通俗劇的成份的確不少，但導演也有盡力去減少陳腔、換過濫調，想在通俗人情中加入一點新意。若說他想處理黑人問題，那涉及的問題可真不少：黑白之間的愛情以及它遭受的壓力、黑人在白人機構所受到的歧視、吸毒引起的悲劇、黑白家庭中各自的代溝，但想處理的問題太多，也就令每一個問題都處理得不算深入。也許為了商業的考慮(？)這電影的問題處理並沒有Lee本人其他電影那麼火爆(想想他下一部電影是想找外國資本拍Malcolm X的傳記！)，片段化如電視劇的處理，加上Stevie Wonder的音樂，甚至Michael Jackson，Frank Sinatra的老歌，令問題也變得溫和化了。但如果說這部電影只此而已，那也不公平，因為拍攝

哈林區吸毒情況，有些鏡頭又是相當大膽的。如果放在黑人電影在美國發展的脈胳來看，Lee以及目前這一批新黑人導演的作品也自有獨特的意義。

在美國，一九一六年在洛杉磯就成立了由黑人自己組成的林肯電影公司，在二零年代的哈林文藝復興運動中，在自覺黑人文化的文藝形式中，電影也是其中一支。但儘管有Oscar Micheaux諸人的努力，黑人電影一直沒有成為潮流，後來更變成只是消費品的一種而已。六零年代薛尼·波特的電影，如《猜猜誰來晚餐？》，《桃李滿門》之類作品，也不過是討好地塑造一些白人式黑人，把問題簡化了。七十年代的Super Fly，更是黑人白人，只要能利用來賺錢的都是好人了。在黑人的問題仍然嚴重的情況下，九零年代重新出現了黑人電影的潮流，一方面賣座，另一方面也好像可以探討得比過去薛尼波特式的電影深入一點，未嘗不是好事，端看這群導演在商業考慮與問題探討間如何平衡了。Spike Lee這部電影既有遷就亦有創新。劇情有時太熟悉了，但在圓滑的劇情之外，又有一些較自然的對話場面，說出深入一點的東西來。比方幾個女子談心一場，鏡頭的處理、談話的自然、坦率，是全齣戲最特別的地方。據說Spike Lee也喜歡拍攝即興場面，這很可能就是即興拍攝的。最難得的是其中的反省性。這幾個女子在談話中，說到可能不僅是女子的問題，不僅是黑白問題，自己也可能內化了某些偏見與歧視，這種想法就很難得，只是沒有在電影中進一步發展下去吧了。

電影裏出現了而沒有好好發展的東西很多，包括海報及宣傳中強調的黑白愛情。因為沒有具體寫黑人男主角與意大利後裔的白人女子之間有甚麼溝通或感應，外來的壓力一下子就變成壓倒性的，並沒有與之抗衡的個人考慮了。電影差不多結尾時男主角要與女主角分手，說她對他只是白人對黑人的好奇、他對她也只是好奇吧了。Annabella Sciorra細膩而低調的演出令我們覺得她並不是這樣，但她也沒有解釋，就這樣離開了。這些沉默和留空裏反帶了對男主角的某些批評。導演處理很聰明，但他實在太聰明了，他要兼顧他的觀眾——黑人、男性、家庭等等，他不能完全顛覆這些東西。我們從最後的結尾可以看到他的態度(敘事結束的地方往往讓我們把握住敘事的結構與焦點)：跟開場同樣的鏡頭——報

紙、樓梯、從窗口望進去的男主角夫婦、後來他走到女兒床邊，女兒問他要搬回來嗎？他說現在還不成，還有些問題未完全解決。(聰明的Lee，在這麼整齊的結構裏也自覺不要太整齊地解決一切)然後他走出去，走到路口，遇到吸毒的雛妓向他挑逗，他擁着她，痛心地發出無奈的呼喊，鏡頭拉開成為一個全景。有力而完滿的結尾！不過對這問題的感歎，卻正建築在對另一個問題的逃避上。在描寫黑人種種問題的這部電影中，一個白人女子被視為一個次要的他者，被擱置、移開、淡化、隱沒了！

美國目前主流商業電影裏出現了這些另類的題材，可以說是擴闊了範圍，令更多人去注意過去忽略的問題，但亦可能只是片商發掘新的綽頭，用新的方法去賺錢而已。黑人電影確是提供了機會，讓新的黑人導演去說他們的故事，但也未嘗沒有把黑人問題簡化為荷里活通俗劇的危險。女性電影同樣是這樣。

最近在美國頗賣座的《末路狂花》(Thelma and Louise)，寫一個家庭主婦離家出走，與她當女侍的女友駕車浪遊，遇到暴徒，她們為了自衛，錯手把他打死，在逃亡中又遇到騙子，山窮水盡之餘，打劫超級市場，被警察追蹤，終至走投無路。有些影評說這是女性電影，但這部由女性編劇男性導演的電影，到底是否真的對女性問題說了甚麼新見解，還是一個疑問。

這電影裏有許多過去電影的影子，不過稍作改變而已。兩人駕車逃亡，發展成一齣女性的路上電影，其中結局走投無路而被警察包圍，更令人想起當年有名的《雌雄大盜》，只不過這次兩個都是女的吧了。但把男角換上女角，有沒有真的觸及女性問題呢？《雌雄大盜》拍於反建制、反社會風氣極盛的年代，男女主角不見容於社會，相濡以沫，最後死於亂槍之下，阿瑟潘的慢鏡頭企圖營造一種唯美的悲壯。現在這部電影中個人與社會的關係或對立皆不深入，最後兩女飛車墮崖，汽車在半空中就以凝鏡結束，跟著接上輕快的兩女昔日同遊的倒敍硬照，唯恐刺激了為消閑而來的觀眾的胃口。

有人說這電影是女性電影，大概因為電影中的男人沒有一個是好東西。不是要強暴，就是劫財騙色；女人的丈夫對

她完全不了解，所以電影裏當她把警察困在車尾箱時甚至會說：「我丈夫對我不好所以我會變成這樣！」電影裏的丈夫完全變成小丑角色，一腳踏在薄餅上，只顧沉迷電視。但這類典型的醜化，反而無法討論到男女之間比較尋常的問題。電影中唯一正面的男性角色，顯得傷感而被動，對探討男女的衝突與矛盾亦無能為力。

導演Ridley Scott的舊作《二〇二〇》(Blade Runner)相當出色，這次遜色了。電影比較好的小節反而是Thelma一角的轉變，由自我中心變成能顧及他人的反應。電影也落墨去寫兩個女人的友誼，但因為情節平面的單調發展，結局變成意料之內，也沒有太多的篇幅去兼顧女性的心理、互助互愛的情誼了。

黑人和女人的角色，也出現在更普及的商業電影《未來戰士續集》裏面，而且相對於電影的主線，更是扮演邊緣的角色。有謂黑人和女人在本片中都是負面角色，這樣說可能有簡化之嫌。我們看這電影中的女性角色，其實是許多典型女性形象的匯合：比方一開頭見她鍛鍊身體，有點從麗歌惠珠的亞馬遜女戰士到珍芳達的健身操式健康形象；她又是未來義軍領袖的母親，帶了宗教式的聖母或政治上革命之母的形象，她被囚在精神病院，備受建制壓迫，需要自己設法逃跑也要別人的的營救。她遇到未來戰士又想他可能是自己孩子最適當的父親。電影裏這女性其實是許多形象的一個互相矛盾的揉合。

但許多其他角色亦莫不如此。阿諾·舒華辛力加從上集要殺約翰的母親的壞角色，搖身一變而成為續集中要保護約翰母子的好角色。他最先以飛車黨地獄天使的形象出現，他最大的敵人高科技的殺人機器羅拔·柏德力克，卻以正派的警察角色出現。這殺人機器，更是一個變化萬端的角色，他可以摹倣而變成任何人，他受創後金屬身體變形或分裂仍可溶合——這種角色和身份的流動不居、變幻無常，確是非常「後現代」的。導演占士金馬倫繼續《異形》、《深淵》的傳統，擅長處理高科技的特技場面，把連場追逐和打鬥處理得緊密猶如電子遊戲。

但在後現代的角色和特技底下，這電影要傳達的訊息又其實是十分保守的。不管正正邪邪的未來戰士如何不擇手段

殺人拆屋，他卻聽命於一個十二歲的男孩子（大概是這類電影在美國市場上忠實擁躉的平均年齡吧！）而他有的是一個小孩的機智、一種普通常識的道德觀（「你不能隨便亂殺人啊！」）以及他作為未來主人翁的優越地位。

在電影裏，這些機械人式的未來戰士做盡一切骯髒的工作、撕殺至金屬與血肉橫飛，為了正義到處去砍殺弄得滿目瘡痍。最有趣的是最後機械人竟為了「人類」的理想和未來而犧牲了自己！這「人類」顯然並不見得包括所有的人類，它大概代表了以某種意識形態控制大局的精英吧，不惜犧牲了所有邊緣性的東西來鞏固他們的理想！

原刊《星晚周刊》「越界的藝術」專欄，
一九九一年八月十八日及二十五日

給朋友的信

朋友：

來到紐約，見到你的家人。你的母親、你的姊姊、妹妹和弟弟，你說得那麼多，我好像老早就認識他們了。他們請我星期天在華埠喝茶，我好像也沾了一點家庭的溫暖。你母親是這麼慈祥，二弟有點沉默，妹妹開朗而樂於助人。而當他們一開口，眉眼和嘴唇之間，依稀認出你的模樣。到底是一家人，隔得多遠也是一家人。

我說：「阿威最近身體不錯，飲食有定時，吃飯也有湯水。」你母親說最擔心你的身體，我說：「他最近比較精神，起得早，有時還飲完早茶才返工。」你母親臉上掠過一絲笑意。我沒有騙她，我說的是實情，但下去該怎樣說我就不知道了。我並不完全是個稱職的使者，也不擅長說謊。而我有個感覺，在你二弟的沉默裏，在你四弟後來問的問題：「阿哥到底住在哪裏？」，在你妹妹的眼神裏，我隱約感到，他們已經從其他途徑，從其他住在紐約的人那兒，多少聽到你的近況。雖然一時不宜向你母親言明，我遲早恐怕得向你妹妹和盤托出。

我來後有時睡得不好，有時半夜醒來，睜大眼睛直至天明。今天醒來前，夢到的是我到你家去「勸交」。好像是一屋子的人進進出出，你們在吵架。我站在窗旁，你們都沒有看到我。這樣的情景其實並沒有在現實生活中發生。雖然我真的勸過雙方。我也批評過你。不過這樣的話現在再說也沒有意思了。如果家庭破裂了，無法挽回，像現在這樣。那它也有長遠的因果，不能光說這人或那人不對了。

我想你心裏也難受，你擔心母親受不住這打擊。但後來我又想你低估了你母親，她也是經歷了許多事情的人了，你又好像忽略了她對你本人的關心。如果只因擔心婚姻破裂令她傷心而不與她聯絡，令她猜測憂慮，那不是更令她傷心嗎？你母親愛你，並不是要知你生活盡是歡樂，也可以知你生活有煩憂。不管你移民不移民、離婚不離婚，我看你還是

該經常寫信打電話給母親。實在說一句話，恐怕好過心裏千言萬語。記得你本說過，書本出版後有版稅，聖誕節可到紐約一行，後來不知道為甚麼又打消了這主意。其實你來一趟，多與母親相聚一趟，勝過別的甚麼了。有甚麼話，也可以慢慢說清楚，即使說不清楚，你母親也喜歡有你的音訊，見到你的面。

喝過茶，我在華埠的中文書店蹓躂，覺得很失望。想起你妹妹說移民來的人，有時想看認真一點的中文讀物，但香港出版的書籍卻無法令他們滿足。有時我想九七陰影造成的問題，恐怕比我們眼見的嚴重而長遠得多，並不僅是人人紛紛移民而已。忽忙和功利之中，也做成了生活和其他素質的下降。我和你分別處於教育和出版的工作中，業餘又執筆寫作，恐怕都會希望能在逆境中做點甚麼，但又時時會被主流的巨浪沖成一灘散沙。個人的愛情真不可說，因為這牽涉兩個或兩個以上的人，不同的背景，又各有不同發展，再加上各種陰差陽錯的誤會，真是最無法控制的東西。我們往往以為找到投契的對象，一個人可以從頭來過，重新做人，不料主觀投射，可能只落得虛幻。沒有了心的投射，工作還是得做下去的，自覺或不自覺地，它們仍將影響他人。若說愛情難以把握，工作倒至少是可以把握的。我過去見你是個認真細緻的編輯，一本書從籌劃、編排到校對，凡事都親力親為。在商業潮流影響之下，仍然創辦文藝性的月刊、仍然想出版比較認真的書。雖然愛情的失敗，有時會令人覺得自己被徹底否定了。但你過去所有的好的素質，都沒有朋友要加以否定的。

我到林肯中心時到茱莉亞學院去了一趟，因為想起你說過女兒想到茱莉亞學音樂和舞蹈。那兒真是好地方。紐約國際電影節剛在林肯中心舉行，還有新的一季的歌劇、音樂會和戲劇也開始了，書店和圖書館裏有琳瑯滿目的書本和錄影帶。這幾幢大樓，好像凝聚了文化中最豐富的珍藏。事實上，還有南邊的劇院林立的區域，還有更南的格林威治村一帶的外百老匯、外外百老匯劇場、蘇豪的畫廊、還有數之不盡的書店、博物館、幾所大學。對文藝有興趣的人，來到這裏一定不會空手而回的。

但是因為我剛從更南邊的華埠過來，所以就不禁也有了

擔心。在華埠書店裏看到的，大概是香港文化最浮薄的一面：通俗女作家的愛情小説、明星新聞的八卦周刊、色情暴力的錄影帶。香港的文化當然不祇這些東西，但香港的文化裏的確有很多這種東西。我們的下一代，如果是在這種文化氛圍長大，如何可以有開闊的胸襟、温柔與耐性，有欣賞事物的細心，能去接受自己的或別人的文化遺產呢？我們一定得做一點甚麼，才可以把這兩個極端連起來。

你女兒年紀還少，你説你送花給她，你説她答應了與你一起吃飯後來她又説不知道，我看了也很難過。但你或許也可以了解她在目前這處境中情感或理智不知如何抉擇的困難，要解這個結，或許還需要更多時間呢。

或許這也連起其他諸般問題。撇開家庭不和造成的糾紛，我們與下一代也的確有了距離。與我們不同的，是下一代成長的環境，形成他們的氣質和對問題的想法和對價值的判斷。目前的社會和文化氣候，是我們的上一代和同代人形成的，不管我們與之對抗、被排斥或處於邊緣，我們也是其中一部份。那我們該讓孩子們看甚麼電視節目、看甚麼書？為甚麼這麼少選擇？為甚麼素質這麼低？如何在其中選擇、挑選較好的東西？怎樣才不是放任而漫無標準？怎樣才不是嚴苛而脱離現實？有甚麼東西可以讓我們的孩子培養一種開放的態度，去在生命的危機面前作出判斷？能夠衡量父母的對錯，比方像離婚這樣的問題？怎樣才能成熟面對愛情，人際關係、理解自己的文化？我們的教育和文化事業，在這些方面都做得不夠。九七造成的移民潮，當然是一件悲哀的事。我並不批評人家移民。我覺得可惜的是：從事文化工作的人，因為鑽營賺錢，不擇手段，以致產生了大量素質低落的文化商品。沒想到這些影響是長遠的，包括對日後移民離開香港後子女一代，其影響還是存在的。

我對近期的看法是悲觀的，對遠一點的事反而樂觀。對女兒的事，希望你不要難過，假以時日，她會長大，會明白前因後果，你們又會再溝通的。換一個角度説，你從事的編輯工作，如果做得好，也未嘗沒有一分力量，去改變一些事情，提供一些不同的角度，給予下一代(包括你女兒在內)一些思考和判斷問題的方法。這力量微弱而間接、不可捉摸(不如一束花)，但似乎也是我們唯一可做的事了。

你和妻子間彼此仍有好意存在，你和女兒之間當然彼此亦有好意存在。大家都是善良的人，這好意是不會消失的。但這好意也不能催迫、懇求、以意氣或激情的方法激發，唯有放還天地之間，萬物都有關連，好意輾轉化染，讓它自然回轉吧。

原刊《星晚周刊》「越界的藝術」專欄，一九九一年十月
後轉載於李國威：《猶在今生》。香港：博益，一九九一年。

另一個人的生命
——紐約電影節隨筆

第二十九屆紐約電影節九月底開鑼，這一次最惹人注目的是拍過《十誡》的波蘭導演奇斯洛斯基(Kieslowski)新作《兩生花》，排在開幕首演。其他如希臘導演安哲羅普洛斯(Angelopoulos)、法國導演華妲(Varda)和何維第(Rivette)、英國的格連那維(Greenaway)和墨西哥的立斯坦恩(Ripstein)都有新作、還重映巴西大師羅查(Rocha)舊作。輕鬆的小品是在今屆康城討人喜歡的《英雄杜杜》，數沉重則要算維斯康堤《洛可和他的兄弟》重新發行的三個鐘頭完整版本了。與《洛可》男性中心的故事相反的是蘇聯的《亞當的肋骨》，祖孫三代都是女的，同擠在現代的城市公寓裏，用女性角度看男性惹出的問題，拍來清新可人。美國本身有乍穆殊的《夜車司機》、馬密的《兇殺》，紀錄片有以奧國大師帕恰斯為題材的《另一隻眼》，八齣新舊實驗電影中也包括了久聞其名而很少公映的《火焰動物》(當年《劇場》雜誌大大介紹過了！)，卡通則有未完成的《美女與野獸》，似乎各種觀眾都可以找到合自己口味的東西。公開售票那天，林肯中心門前就大排長龍，到電影節正式開始，僅剩下陳凱歌的《邊走邊唱》和日本片《電視殺人王》是仍可買到票的兩三齣冷門了。

一

好不容易才看到《兩生花》，剛看完有點不大肯定。女主角愛蓮·雅各(Irene Jacob)倒是顛倒紐約眾生。如果我過去喜歡《十誡》平實深沉、能從現實處境重新思考抽象的理念，這次看《兩生花》，欣賞攝影眩麗，細節充滿感性，整體卻還覺得主線的連繫略見玄虛了。

愛蓮·雅各是演得好的，演波蘭女子深情激越，如雨中

歌唱、熱情擁抱、奔跑追趕情人，都演得夠奔放，到演法國女子時就收歛成比較成熟獨立的形象，但仍細緻地演出對愛情的患得患失，難怪取得康城最佳女主角獎。奇斯洛斯基塑造出兩個樣貌相同名字相同的女子，卻寫她們並沒有任何關係。她們只是冥冥中感覺有另有一個生命存在。法國女子在波蘭旅行時無意中拍到另外這女子的照片，但兩人始終沒有真實接觸，兩人的生活小節上亦有相似之處，兩人的生命卻沒有很明顯的對比。拍照一場雖然在軍警林立的街頭，導演也沒有強調去探討兩人所處不同的文化政治社會對她們的影響。因為電影裏對另一人生命的感知是存在於一個神秘性、直覺性的層次，所以其中的連繫多少帶點玄妙的感應：是一個人由於對另一生命的理解而對自己生命有所體悟。

這是奇斯洛斯基在波蘭以外拍攝的第一齣電影，又是波蘭與法國合資，會不會影響了導演的取向呢？在現實世界裏，圍牆的倒塌、冷戰模式的結束，讓更多人有 更多機會去接觸另外一個人，另外不同的生命，我們喜愛的這位波蘭導演則用一個形而上的故事去探討。

二

追索或思考另一個人的生命，剛好也是其他好幾部電影從不同角度觸及的問題 。智利女導演莎緬度的《亞美利亞．洛皮斯．奥尼爾》從一個魔術師的角度敘說一個女子的生命，力排眾議去為她奇怪的道德分辯，而從他對她的專神和注目中，豈不也看到他的感情？《英雄杜杜》的主角覺得自己一生失敗，寧願扮演另一個人送死，這角色渴望做別人不想做自己。加拿大電影《保險調查員》的主角專門施恩於災禍中受害而無家可歸的顧客，直至自己有一日也置身於與這些人相同的位置。紀錄片《 另一隻眼》更是通過訪問、調查和研究，企圖去探討與費哲．朗齊名的奥國導演帕恰斯的生命，尤其是他為何要回去受納粹支配而拍電影之謎。他人的生命裏總有那些我們無法理解的問題，我們如何發問、如何判斷，也顯出我們是怎樣的人了。

電影節裏處理這問題最好的兩部電影，我覺得是安哲羅普洛斯的《舉步猶豫》和華妲的《童年拾趣》。

安哲羅普洛斯片中有這麼一段：一個人一足踏在邊界旁，另一足舉起，作勢要跨過去，他說：「跨過去，我就抵達他處。」這是一個仿如超越自己、重新做人的經驗。越界可以是死亡也可以是新生。這是一齣關於邊界的電影，假設發生在希臘北部邊界，逃亡來的移民聚居的地方。在歐洲難民移居惹起種種危機的今天 (想想意大利邊界近月發生的事！)，安哲羅普洛斯倒似有先見。不過作為電影最好的地方往往不一定在與現世相涉，而在內心的探挖。所以他寫的邊界也是人心的邊界、溝通的邊界 。故事的主線就是一個年輕記者追蹤一個失蹤政客，懷疑他拋棄一切，脫胎換骨化身成為一個難民。在追蹤另一人的生命的過程中，年輕記者反省了自己的生命，從他自己的硬殼中出來(「我過去只是拍攝別人」，他說)，嘗試去與人溝通，對人有了感情。安哲羅普洛斯新作未能超越他最好的作品如《養蜂人》和《霧中風景》，也許世相與心相還未完全調協融和，但他的長鏡頭、他的欲言又止的沉默、他的緩慢的節奏，總是令人難忘。結尾一段把修電線桿上工人的構圖拍出一種宗教儀式的氣氛，優美無比，能把現實世界提升到一種心靈的風景，正是安哲羅普洛斯最動人的時刻。

華妲的《童年拾趣》(Jacquot de Nantes)是另一種美，人情之美。這電影拍的就是她丈夫積葵．丹美的童年，拍他如何愛看木偶戲、看電影，拍他童年的家庭和朋友，戰時的生活。丹美想進電影學校，父親卻要他當機械學徒，電影就拍他如何千辛萬苦拍出第一齣短片，得到承認，父親讓他到巴黎讀電影為止。

華妲拍戲的車房，真是當日的車房，閣樓也真是當日的閣樓——她說，拍戲時清理閣樓，居然找到丹美少年時最早的手提電影機，拍壞了廢棄不用的膠片。這些也用在電影裏。但這不是寫實的問題，這電影讓我們看到一個人對另一個人的生命的關懷，對細節的理解裏有尊重。重塑一切需要耐性，這裏面當然是愛。這電影也可說是情書，但卻不是感情氾濫，自我流瀉，是一個人為另一人做的事。甚至亦可以並不純是個人的，也是寫給電影的情書。除了首尾她親自用手提攝影機拍今天的丹美，其他都是嚴謹的經營再現，她的黑白攝影典雅優美，說到丹美「以日作夜」的拍攝方法，那

片段拍來本身就是這種方法的呈現。這裏頭有兩個人對電影的愛。鏡頭特寫手和臉，如自然風景的頭髮與皺紋，仿如情人的輕撫與安慰 。華妲的鏡頭處處有情，丹美終在拍攝後期去世，而華妲說她當時唯一的感覺就是拍完它。這是她給丹美，也是給觀眾的一份最好禮物。我過去並不特別迷丹美和華妲的電影，近年卻愈來愈欣賞華妲，喜歡她每次說話的坦率自然。《童年拾趣》是近來看的電影裏最令人感動的。華妲在給另一個人寫的傳記中流露了她自己的好品質，這種對另一個生命的留神、體會和理解，實在是我們一向在香港的文藝和評論裏最少見到的東西。

三

在紐約常常想起香港。紐約有點像香港。此外是在紐約也真的有不少事令人想起香港。通過觀看他人的生命，我們也可調整自察的目光。看紐約電影節，頗喜歡蘇聯一齣小品《阿當的肋骨》，寫祖孫四個女人，同住在一所公寓裏，婆婆臥床不起，每天要人餵飯倒尿盆；母親徐娘半老，過去兩個丈夫各留下一個女兒，現在又有一個追求者上門；兩個女兒中，大女兒跟一個有婦之夫相好，對方似乎是個特權階級，有種種物質享受；小女兒在工廠工作，甚麼也沒有，所以不是拿了姊姊的圍巾，就是拿她的手套。小女兒最是反叛，也是通過她的口對政治現況有不少反諷，比方說：「所謂社會主義就是要設法跟你家附近的豬肉佬盡量打好關係嘛！」

她跟男朋友不小心有了孩子，對方懦弱，她閉門不見他，哭完以後決定自己把孩子生下來。這電影裏的阿當都有點不濟事，最好笑是最後晚宴裏母親三個情人同時在場，彼此吵鬧，兩個女兒的男友都是感情的逃兵。電影散場時男人走光了，剩下幾個女人互相支持，繼續生活下去。祖母臥病在床，女兒有了孩子，母親說可惜祖母的尿盆總得越過嬰孩的床上，現實的女兒說這不會是永遠的事。這冷酷的話卻由一個既抒情又魔幻的結局把它舒開了：客廳裏傳來歌聲，祖母的床空了，久病的她竟能站在廳中，按着桌子歌唱，似逝猶生，像告別又像迎訝地向她們回過頭來 。

祖母似是舊俄的夢，母親是蘇聯過去幾十年現實與理想、理智與感情的竭力平衡，而兩個女兒是面對新希望與新幻滅的物質主義的一代。還有更新一代也要來了。電影全片平實幽默的家庭小品風格，香港人應該也可以接受的。奇怪的是裏面有一小節提到香港：大女兒被情人騙她說帶她去海邊渡假，她買了件廉價的三點式泳衣。戲裏反覆說這是香港製造的。花花綠綠的廉價品就是香港製造的。奇怪連俄羅斯也這樣看香港。我們當然可以說香港不僅是這樣；但更有意思的問題恐怕是：在他人眼中這樣的形象是怎樣形成的？

四

近期中國電影在西方的被接受與不被接受，帶出了許多東西方文化差距的思考，亦令人想到雙方並不是在均衡的勢力下相遇。這強勢的「他人」帶來了不少影響。陳凱歌新片《邊走邊唱》是他在外國生活了一段時間以後的作品，如果說跟前作有甚麼不同，那是沒有了《孩子王》對傳統文化的悲觀，反而風格化地想調和傳統與現代，結果是把現代的標誌(如史鐵生小說提到的「電匣子」)刪去或抽象化了，又把傳統的素質模糊化了。這種抽空和概括的表現手法，是否因為置身於「他人」的注視目光之下希望認同一種空泛的國際化風格而來呢？

《邊走邊唱》裏的音樂本來最重要，但問題也正出在音樂上。史鐵生原著小說裏，老人是個說書人，唱說的是歷史故事，關於武大郎、秦香蓮、小羅成、孟姜女的故事。老人會說的老書數不盡，還想從電匣子學些新詞編些新曲，三弦彈得講究，他的嗓子能學出世上所有的聲音。但在電影裏，老人唱的卻不是這些東西，除了開始有兩首接近民謠的小曲，後面都是現代風的新歌。導演整個把他唱的東西換過了。如果說小說裏的老人唱的歷史，是摹寫外在現實世界的，那麼電影卻把他唱的換成一種西方可以理解的泛泛言談，不帶任何歷史與文化特色的。

當兩族人互相激鬥的時候，老人走下山來，感慨地唱着「人呵人！」一曲，那是一種西方民謠、甚至接近台灣校園民歌式旋律化與疊唱的歌曲，感慨人互相殘殺、傷感地哀嘆

「甚麼時候人啊學會了解人」、樂觀地寄望人的友愛與和平共存。這些新歌是由瞿小松作曲及陳凱歌自己寫詞的。這些浪漫西化的歌曲聽在耳裏，並未能説服我們説它有能力去化干戈為玉帛。當然問題不在説寫實與否，而是老人的傳統音樂、故事，正如電影中可以顯示獨特文化背景的細節都被抹去了、取消了。

《邊走邊唱》整體的處理相當風格化，一開始師傅拜祭逝去的師爺，雖説是在荒野中豎起白幡，也頗有日本風味的裝飾。渡口的過渡，連在過橋米粉上倒油也是如儀式一般、連一般男女的對話也盡量簡約。但聲音與音樂的運用，卻遠遠弱於過去的作品。在佈景方面、人物造型方面、人物感情方面，也是以風格化了的美感呈現出來。(史鐵生原著小説中寫兩個年輕人的扭打以表示彼此的感情以及小瞎子對女子離去有更大悲哀；陳凱歌卻有更精巧的視覺呈現，人物關係與感情化為一種風格化的美麗圖像)。導演並非如《孩子王》般沉痛地要懷疑及否定中國文化，卻是把文化抽空及疏離成一些無從傷心的異鄉形象。極端自覺地在他人的目光中抹去自己的身分，而致更尷尬地成了中外眼中的「他人」。

部份刊《信報》，一九九一年十月四日；
部份刊《星島晚報》「電影．文化」專欄，
一九九三年三月二十八至三十一日

在紐約看香港

紐約一所電影院Film Forum正在辦一個香港電影的專題：「香港風雲」，由九月二十日至十月十日，放映十二齣香港電影，包括《A計劃》一二兩集、《倩女幽魂》一二兩集、《英雄本色》、《刀馬旦》、《喋血雙雄》、《喋血街頭》、《天羅地網》、《笑傲江湖》，還有成龍的兩齣電影。

作為一個香港人，當然很高興香港的電影受到注意。電影院本是藝術電影院，同時放一些地下的、另類的電影。場刊上還把香港的娛樂片與荷里活的全盛時期相比：有打鬥、警匪、鬼魅、喜劇、特技，應有盡有！

是的。但是作為一個香港人，當然也忍不住想，是的，是有這些種類，但除了這些種類以外，還有別的呢！

有人說大概因為片源的關係。主要來自一兩家電影公司。有人說是因為商業的考慮。有人歸咎於選片人的口味問題。因是與芝加哥藝術學院合辦的，而我在芝加哥時聽說，那兒的電影節目中心特別喜歡香港的商業娛樂片。我有些喜歡藝術電影的朋友，對於《村聲》上面那個把香港電影當成Cult film來寫的影評人，恨之刺骨。真是一個美麗的誤會。誤會是誤會了，美麗不美麗則不知道。又或者說：由誤會開始，把香港電影介紹出去，未嘗不是好事。

我決定去看看，看看電影院裏的觀眾，怎樣看香港電影。

「香港風雲」專題，其中的《刀馬旦》我過去錯過了，這次趁機會補看，順便也看看紐約觀眾的反應。

電影院裏黑壓壓坐滿了人，全場滿座呢！開場了，大花臉出來，眼睛骨碌碌轉兩轉，觀眾開始發笑。跟着下來，連場追逐、打鬥，真的拍得不錯。尤其把戲棚台上的戲與台下的戲連起來，如真假穆桂英的惹笑、八仙過海的打鬥，導演都掌握得揮洒自如。觀眾的情緒逐步高漲，到後來，林青霞

被嚴刑迫供，大家一邊說老套虛假，照樣看得十分投入，女觀眾還尖叫呢！最後的大混戰，特技發揮了無比的威力，林青霞身中數槍，飛身跳下屋背，把敵人頭子反彈到半空，數十發子彈連珠炮發，血流如注，大家的感情得到盡情宣洩，拍爛手掌了。

在一個不同的環境看戲，有時會從觀眾的接受，看到戲的另一面。徐克的鬼才、他對觀眾心理的掌握，無可懷疑。但在外面看，尤其會覺得：他其實「嬉戲」的時候最好，一想「認真」就糟糕了。戲中最尷尬一場，是兩個女子瑟縮街頭，看着雪落下來，然後唱起一首「抒情」歌曲，觀眾哄堂大笑了！因為其中的對白、感情、所謂「抒情」的歌與詞，都寫得無比「老套」。觀眾對整齣電影都有這樣的反應：特技變化和連場打鬥都令人大叫痛快，一旦想寫人物感情、國家民族，就令人忍不住發笑，這反映了甚麼問題呢？

不同地方的觀眾看一齣戲，會有不同反應。比方《刀馬旦》裏有句話說：這裏本來是個好地方，真不知為甚麼人人都要離開？這跟香港有關的事，我們或許會覺得很明顯，紐約觀眾就完全沒有反應。

這完全沒有反應，除了文化和地理的距離以外，也可以令我們回過頭來想：好像是我們整個社會都同意的道理，但一旦表面地說出來，在戲中沒有甚麼發揮，這句對白跟全齣戲也沒有太多內在關連，我們又如何可以期望人家有所體會呢？

我自己覺得《上海之夜》比《刀馬旦》寫得好，人物和情節較少俗套，離亂的借喻也比較貼切。以人物來說，兩齣戲都拍出一個比較可愛的葉倩文，《刀馬旦》其他的角色就太平面了。鍾楚紅似乎是一般人心目中的香港人，只顧搵錢，為搵錢「乜都肯制」。林青霞則似乎是香港人心中的五四愛國熱血青年。由這角色，本來也可以引出公與私、國事與親情、革命與愛情之類的矛盾，但現在卻連父親中槍死在懷中一場也不能感人。

這幾個本應不同的人物，當她們施展渾身解數，躍高竄低、翻筋斗、盪繩索，我們看她們明明是成熟、美麗、健康的大人，但她們一旦開口說話，一談感情、談世界大事、談

革命，就好像幼稚園的小學生，沒法表達感情、沒法發展思想，為甚麼有這麼極端的矛盾呢？

Film Forum這電影院，本來可說是一個放映另類電影的地方。這「另類」又可以分幾種：一種是比較冷門的藝術電影。一般「大路」的藝術電影，都可以公開上映，比如費里尼的舊片《甜美生活》(香港當年公映時譯《露滴牡丹開》)最近重新發行，還是吸引了不少觀眾。又如今年紐約電影節之後，波蘭導演奇斯洛斯基的《兩生花》以及法國導演何維第、英國導演格連那維的新片跟着都公開作商業發行了。

但有些比較冷門、比較新的藝術電影，或者娛樂性不高，實驗性很強的作品，偶然也可以在這些另類電影院看到。獨立製作的電影或錄像，近年也頗有成績。近期一個出名的例子是《巴黎在燃燒》，導演珍妮．黎詠史東紀錄了哈林區黑人青少年的夜生活。電影在這另類電影院上演以後，引起廣泛的注意，延期至今仍在公演。我去看了，覺得紀錄片拍得頗平實，尤其對變性者的處理，完全沒有商業片的嘩眾取寵；另一方面它對社會邊緣的青少年如何不自覺地內化了主流社會的價值標準(如他們也舉行選美和時裝表演)，也未嘗沒有隱含的批評。我看了覺得並不如評論説的那麼有突破性，但顯然也是獨立製作才可以拍出來的。

這電影院放的另類電影中，還有一種則是商業片中的「怪鷄」作品，如爛到無可再爛的恐怖片與打鬥片。

在商業片發展到疲弱的盡頭，有時也會需要吸收另類的題材和技巧。有時在同一類戲種裏，也會出現了對爛熟的成規自嘲的東西。比方驚慄的懸疑片，一定是黑夜有人走路、風吹草動、門咿呀開關、有人在水籠頭下洗澡、主觀鏡頭移近浴簾。這些成規發展成為濫調以後，再依循也不會令人引起反應，反而是誇張而突出其中的濫調如何是濫調，才會令人發笑了。

比方最近在紐約電影節看到一個德國導演馬丟斯．穆勒的短片《家庭故事》，完全是把荷里活電影中女子在家中的典型鏡頭剪輯而成(版權的問題不知是怎樣處理的！)一連串女子憑窗向外眺望的鏡頭、一連串女子在床上輾轉反側的鏡

頭、一連串女子悲哀撲向床上的鏡頭……這些鏡頭裏的女子都是差不多的打扮(類似的髮型)、差不多的衣着(穿着睡袍或別的甚麼)差不多的模樣(有時一連幾齣戲都是嘉麗絲・姬莉)。正是把這些定型的東西故意重叠拼湊在一起，產生了意想不到的喜劇效果。這些影像並置的蒙太奇，寫了一篇關於電影中女性定型形象的論文。

把所有性愛鏡頭剪在一起、所有武打鏡頭剪在一起，大概也產生差不多的效果。後現代文化中喜歡説Camp。假扮俗文化中的種種惡俗自我戲謔，需要某種調侃的心情與自嘲的反省。但香港商業電影背後的意圖卻其實不是以扮嘢玩扮嘢，它們其實是非常認真地把所有武打鏡頭擠在一起，本無自嘲之意。

原刊《新報》「香港・紐約」專欄，
一九九一年十月

南瓜的臉孔

剛下飛機，晚上沒怎樣睡好，早晨六時就醒過來，又坐了兩小時的車，才去到你的學校。走下宿舍，房間裏暗，一時竟沒認出你來。一個月不見，好像又長高了。

一同走出門外的草地，突然看見空中迎面飄來的點點雪粉：「下雪了！」感到清冷，這才一下子清醒過來，是在外國呢！草地上可以望見湖水。遲點怕都要結冰。五日四夜的露營好玩嗎？「好，累死了！」

另一組人遇上風暴，用獨木舟覆着頭，在水邊等人營救。你也扒獨木舟？你也煮食？東西好吃嗎？我完全扮演嘮叨的家長的角色。

當然，在那樣的情況下，吃甚麼都是美味的了。

走進膳堂，你說不喜歡每日的早餐，因為太油膩了。都是煎腸仔煎鷄蛋，也有水果。但我想你最喜歡還是祖母的栗子湯。每張枱上放一個南瓜，刻出不同的臉孔。昨夜是鬼節。你說你也刻了一個，但卻半天也沒找出來給我看。我看着每張檯上不同形狀的瓜，猜哪一個是你。

後來還是教文學的老師告訴我：你想出用中國文字，刻出眼睛和口鼻。不僅是在別人的文化裏，也帶進自己的文化，而這不是很奇妙嗎？長着鬍子教文學的老師，好像很智慧地說。

舍監說你愉快開朗，交了許多朋友。但就是睡得太晚了，總要催才去睡。還有一個問題，就是東西太亂。每晚大概要花許多時間撥開東西才找到自己的床。

數學和科學的成績最好，但是不小心，這裏那裏給扣了一分兩分。

不穩定。有時表現非常好，有時就心不在焉。

化學老師說：你有時還代表同學來跟我說話。最初的時候，你在堂上還問過些頂尖銳的問題呢！不錯！

有時沒準時交作業。

呵，是這樣嗎？我聽着這個人的說法、那個人的說法，嘗試連着我自己認識的樣子。真的嗎？他進步了？又或者：對，他就是這樣的！

你後來好像也想知道人家怎樣說你，但也沒有特別緊張。總是心不在焉的樣子。

是我們這些扮演家長的，才會戲假情真，緊張起來。過去聽過外國人說這學校是很嚴厲的，就擔心它嚴厲；後來發覺不是，那又擔心它是不是太放鬆了。當你懶惰，就擔心你不用功唸書，當你用功，又擔心你遲睡影響健康。矛盾的父親，怕你不適應，又怕你太適應。

你生活過得慣嗎？

沒有甚麼慣不慣的，你說：我沒當這裏是家裏呵。

有時舉止似孩子，就想你好像還沒長大；有時好像很懂事，又怕你太懂事了。

有時你要這要那，覺得你只顧自己；但有時當你順了別人意思沒有要求，又擔心你壓抑自己了。

我是這樣想。但你是另一個人，時時以你的現實打破我的假想。才覺得你是無憂無慮的縱壞的孩子，你又突然告訴我讀書的壓力太大了。

怎麼會呢？原來壓力不是來自全班，是來自香港的同學。他們也把香港讀書的方法帶來了，對多一分少一分都很注意，誰多誰少都要比較。香港的影響，不管好好壞壞，我們全都沒法避免呢！香港的問題，即使我們不在香港面對，也會在其他地方碰見的。

我一向不擅長競爭。我選擇文學藝術也因為那是一個沒有競爭的範圍，每個人可以用自己的步伐走到自己要去的地方。讀書的時候，做事的時候，總遇見很多擅長競爭的人，我老是看着人們用各種方法超前去。

孩子，其實我並不計較你多一分少一分呢。微積分九十幾、化學八十幾，其實並不這麼重要。我還是寧願你慢慢走路，多看看這個世界。

我希望你能欣賞事物，了解人事，最重要的是我希望你開朗快樂，笑你的南瓜臉孔那樣的笑容。

你笑得最開心的時候，大概是聽人家說我們年輕時怎樣頑皮了。深夜在路上到處跑不回家。說長氣的電話。一天看幾場電影。與朋友鬧通宵。你說：原來現在你們不讓我做的事，當年你們全做了！

是的，有時也不斷想來想去，怎樣才是太嚴厲？怎樣才是太寬鬆？為甚麼自己可以做，不讓你去做？又或者自己不做的，為甚麼你不可以去做？

比方看電視劇吧，聽流行曲吧。最初我們是反對的，後來也妥協了。沒有理由要令你變成潔癖，沒法與同年紀的人交往。當我去接觸，也改變了我的某些想法。問題是，祇有當所有東西變成唯一的，沒有了其他的想法，沒有更多的選擇，那才是問題了。

暫時來到外面的花花世界，好像多了很多選擇，但也可以變成更少選擇的。有些移了民的人，好像更集中地浸淫在香港時還並不完全囚身其中的傳媒世界。我們只是路過，應該多看一些其他東西吧。

路過大學，我們去拿了申請表來看想讀的那一系的介紹。我帶你到圖書館去，讓你知道雜誌和閱覽室在哪裏。我並不要求你讀名牌大學，唸最熱門最賺錢的科學，孩子，但是你一定要懂得怎樣去使用一個圖書館。如果你要頑皮，最好你知道有些甚麼其他的道路供你選擇。

回程的路上，後座多了你和你的大背囊，還有一袋髒衣服。一上車，你就拿出課本。兩個星期後就考試了，你擔心不夠時間。你好像專心看着書本。有時你好像若有所思；有時，又好似在張望車外的東西。

最先你想到外面來讀書，我是有點擔心的，但同樣知道也有好處。沒有那麼多人照顧，至少可以學習獨立吧；到外面看看，至少可以擴闊眼界吧；知道不同的文化，至少可以有所比較吧。

在目前的階段，正是需要多看點東西，然後才可以選擇。明年上大學唸甚麼呢？以後走怎樣的路呢？一切都還不是很清楚。不要緊，至少知道有甚麼選擇，有甚麼的可能性，然後才去選擇，總比一下子決定了終身好。

我有我的選擇。我的選擇也許對也許錯，也許是愚笨。也許我自己的過去限制了我的選擇，你不必選擇我的選擇，我不想迫你照我的路走。最好你有更闊的發展、更多的可能，然後再作選擇。

你一時好像很浪漫似的，你一時又好像很懂事似的。你把眼睛湊近去：那是一個望遠鏡，還是一個繽紛的萬花筒？不必太快把問題説死，看清楚再説吧。你説是嗎？

你沒有回答我。回過頭去，你在後座睡熟了。

幾天的假期很快又過去。我們各自收拾東西，我只有一個手提袋，你卻有三大袋東西：一個大背囊、一個借來的新袋子盛着衣服，還有一盒公仔麪。看着你往背囊裏亂塞東西，連拉鏈也拉不上。我真不知道是好笑還是好氣。

還説要帶個舊結他甚麼的呢！

五點鐘大家已經吃過晚飯。當我回到紐約，你回到學校，怕都已過了晚飯的時間了。去機場和去車站都在同一區。我們踏下地鐵，我提着你的公仔麪，一面嘀咕你帶東西太沒預算。看見你背囊沉重，又還是接過了你另一個袋子。

轉車的時候你帶路，結果又迷途了。沉重的背囊橫在樓梯口，看來似有千斤。地鐵隆隆駛來，卻不是我們要去的方向。

我又再提着大包走上樓梯。你還有心情開玩笑説甚麼朱自清的背影。我向你保証我會倒過來寫一篇。如果不帶水壺、不帶公仔麪，不是大家都不用這麼狼狽？上了樓梯我又想：算了，也許晚上讀書累了真想喝杯茶、吃碗麪。我也會想的，雖然我沒像你買這麼多東西。書讀好了嗎？

甚麼時候才能認識如何在各種限制中把握分寸處理自己的生命？時間的、金錢的、空間的、一個人所能攜帶的重量的限制？

我沒時間問你。

我們都喘着氣剛好趕上了各自的車子。

原刊《新報》「香港．紐約」專欄，
一九九一年十一月

一齣莎劇·幾番風雨

英國導演彼德·格連那維(Peter Greenaway)九一年的新作《魔法師的寶典》，是莎劇《暴風雨》一個影像豐盈的新版本。在《暴風雨》裏，普斯佩羅回想他因為躭於書本，不理政務，以致被人篡位謀朝。放逐之前，忠臣貢沙盧知他酷愛書本更甚於國土，搜羅他圖書館裏的珍本讓他帶上路。莎劇裏當然沒有列出這些書本的名字，格連那維運用電影的魔術大做文章，尤其是後期製作中用電腦設計重疊影像，把一本本《幾何之書》、《鏡子之書》、《星宿之書》、《動物之書》、《水之書》攤開在觀眾眼前，炫露文藝復興時代的豐富人文知識。

從文化角度重讀《暴風雨》，可以看到何種文化思潮影響了作者或劇中人的思想與言詞。劇中書本扮演了重要的角色。普斯佩羅正是通過書本去認識世界，流落荒島以後繼續閱讀去研習法術，為自己開拓出一幅新領地，呼喚精靈、役使怪獸、統治了一個魔幻的新國土。格連那維在電影映畢與觀眾見面時說，他想拍知識與人的關係。但我看完了電影，卻覺得反像是舊書店收藏家羅列翻閱他珍藏書目的彙編，或是新潮設計師展示他的作品樣本目錄。這電影視覺風格非常強烈，當我初看時，我想：「真豐富，我要再看一次！」但看下去，發覺那些豐富的影像也開始重複自己：神奇的魔術、裸體的精靈、在銀幕人物活動的畫面上再畫出一個小框框，展露另一本大書。就像一個現代畫家在一層顏色上再塗上一層顏色，格連那維在影像上堆疊，直至我們這些觀眾暗叫：「夠了！吃不消了！」

《魔法師的寶典》本來還有一項吸引人的地方：演普斯佩羅的，是英國著名莎劇演員約翰·基路格，他過去在舞台演過三、四次普斯佩羅，一直想好好地在銀幕上再演一次。基路格今年已八十七歲了，所以這也等於是他退休前最後一齣重頭戲。普斯佩羅這角色，在劇終時放棄魔術，鞠躬下台。至於原劇作者莎士比亞呢，這也是他最後的一個劇本。

演員、角色和作者之間既有這種相似，格連那維也就善加利用。他天馬行空的鏡頭獨對基路格網開一面，讓他有機會唸出那幾段著名的台詞；不僅如此，劇中其他人的話也大部份由基路格來說，我們甚至看見他用典雅的古式書法在寫劇本，所以他既是演員，也是角色、也是創作全劇的作者了，墨水瓶就是他的魔術師帽子，從想像中編寫了新舊夾雜的文本。

但這樣一個文本，對原來的舊文本還是缺乏創造性的對話。格連那維說，他覺得莎士比亞的言辭華麗、豐富多采，他想在視覺上作出相應的平行。但對話並非僅是同向而行，空白有時也可以更好地襯托出濃墨。再說，莎劇也不僅是麗辭而已。試舉卡里賓引領外人去向普斯佩羅造反那一場為例，在全劇中可以是喜劇的宣洩、是權爭主題的一闕滑稽變奏。但在《魔法師的寶典》這電影中，這一場卻是編得很好的現代舞，與劇中其他部分同調，並無張弛之別、莊嚴與滑稽之異。這在視覺上賞心悅目，但不引向發展、沒有變化出其他意義。

到頭來，這電影比《情慾色香味》更是一場視覺上的盛宴，後期製作花的錢更多，消耗不了吃不完的也恐怕更多。《情慾色香味》較多水平橫向的移動，《魔法師的寶典》卻更多平面或垂直的影像複疊。純從書本的影像入手，不見得探討到伊利莎白時代裏人與知識的關係，反而多少反映了我們這後工業時代對知識的態度——知識的爆炸、影像和資訊的氾濫，令人覺得愈能控制影像的科技就愈有權力，甚至就能產生好的藝術品了。人真是文化制約的產物。

外百老匯劇場演的《重回禁星》是《暴風雨》的搖滾樂版本。一進場，發覺不僅是舞台，連觀眾席兩邊也布置成太空船的模樣，演員在兩旁走來走去，彷如太空艙的船員，開場時叫觀眾作好準備，預備作外太空的旅程了！

這趟旅程也真是特別。太空船的船長喚作暴風雨，他是漫畫和電視中的船長角色，又是由他帶出莎士比亞《暴風雨》的故事。太空船在禁星遇襲，彷如莎劇開場時暴風雨中船員遇難，而在這星球上遇上的，正如莎劇中遇上的，正是會法術的普斯佩羅：在莎劇中是個耽於書本的書獃子，被人

奪去政權，放逐來到荒島；在這裏則是個瘋狂科學家，被妻子背叛，失蹤多年，原來來到這星球，繼續從事古怪的研究。在莎劇中的普斯佩羅手下的愛里奧是個精靈，輕盈敏捷，在這裏卻是個笨拙的機械人。在莎劇中普斯佩羅重新面對當年放逐他的親人，在這裏是他妻子哥莉亞混在太空船的船員隊伍中，以女科學家的姿態出現與他重逢。

這趟旅程也真是特別。除了重臨莎劇帶來新的古怪的闡釋，也是一趟樂與怒的旅程，音樂夠勁、唱得夠放！這也是趟漫畫和電視劇的旅程，把莎劇帶到流行文化的禁星上，開各種各樣的玩笑，碰撞出滿天星斗。太空船有難，突然彷如收到外太空訊息。To beep or not to beep? This is the question。

《暴風雨》結尾時，普斯佩羅的一段獨白，說出他要放棄法術，寬恕他的敵人。這是莎士比亞最有名的一段台詞，我也看過各種各樣不同的處理。八四年在洛杉磯的藝術節上，來自意大利的米蘭劇場的處理最是動人。他們開場時的暴風雨極盡聲光電幻的能事，栩栩如生，劇中的愛里奧等精靈的行止，也用盡了劇場的魔術！到劇終普斯佩羅說出這段話時，卻是洗盡鉛華，拉開了臺後的帷幕，揭露盡劇場的種種技倆，並不以擬真或技術吸引觀眾，而是坦露劇場的本質，讓導演/作者/演員與觀眾，來到一種比較平等的關係。普斯佩羅之放棄魔法，也有多了一層藝術上的含義。後來有一個英國劇團來港，也摹仿這個結尾的處理方法，拉開帷幕，露出後台。但該劇團的處理相當平庸，前面根本就沒有甚麼神來之筆，後來放不放棄魔術也就沒人想去理會了。小節容易抄襲，拉開幕露出後台容易抄襲，藝術卻是有機的整體、長遠的發展，不是說一兩句聰明話可以代替的。

《重回禁星》的普斯佩羅的法術是他的科學。他這個瘋狂科學家嘗試從空想中創造物質。難怪太空船的船長說，襲擊他們的怪獸，其實是普斯佩羅的原我(Id)了。張牙舞爪的八爪魚、五顏六色的怪物，都是心穴魅影，意識疙瘩。

彼得·格連維納新片《魔法師的寶典》中的普斯佩羅由名演員約翰·居魯格一嘗素願，在退休前演出這個終於放棄仇恨、不再依賴魔法的老人，他在電影中不但唸出自己的對

白，也唸出其他演員的部分對白，用蘸墨的筆寫在羊皮紙上，彷彿也是停筆前的莎士比亞的化身。在《重回禁星》裏的普斯佩羅卻是一個瘋狂的科學家，最先在太空船的熒幕出現時，我們見他頭髮豎起，張口唱歌：說他自己也不過是個普通人，他也有他估計錯誤的地方。

《重回禁星》裏普斯佩羅也有最後唸出的獨白，但戲卻不是就此終場，這劇並沒有用普斯佩羅的角度結束。後來反是寫他離開太空船，而女兒愛上船長，隨船離開星球而去了。這太空船的船員，離開了這瘋狂的科學家，船上的年輕人大唱樂與怒，愈演奏愈起勁。船上的廚子原來愛上普的女兒米蘭達，但米蘭達愛上船長，船長又嫌她太年輕，她又要把自己扮得成熟，這些當然都不是莎士比亞的東西，而是年輕樂與怒觀眾愛看的東西了。到頭來不管失戀的廚子也好，成熟與不成熟的米蘭達也好，都施展渾身解數演奏音樂，把普斯佩羅拋在腦後了。

十月中，在外百老匯「烏不」劇場看到亞美·西撒(Aimé Césaire)的《一場暴風雨》(Une Tempête)，感覺對比特別明顯。同是對莎劇《暴風雨》的改編，但因為作者生長自不同的文化，有不同的情懷，所以創造出不同的文本來了。西撒生於西印度群島的Martinique，用法語寫作，結合超現實天馬行空的思想與黑人文化的豐富傳統，著有《土著的歸來》等，曾被詩人布列東喻為「我們時代裏最偉大的抒情作品」。

戲劇一開始，一群黑人演員出來，由其中一人分派簡單的白色面具，分配角色。與格連那維電影精雕細鏤的經營相反，這劇裏幾乎沒有甚麼布景道具，僅是簡單的島上樹木的側影，台後紗幕後燈光照出的另一個空間，普斯佩手持一個發號司令的傳聲筒走出來，路邊有一輛手推車，祭神用的一塊木板上盛着食物。主要還是用演員的身體、黑人的民族樂器，他們的歌聲、舞蹈和說話，去把戲演出來。

而其中最大的不同，是在卡里賓這角色的塑造。前面說到造反那一場，在這劇中變成是一種反殖民主義的抗爭了。卡里賓仍然是一個充滿缺點口齒不清的人物，但這劇亦顯示這是歐洲殖民者來到搶掠了他的島嶼並把他變成奴隸的惡

果。這劇中相信「愛與和平」的愛里奧希望普斯佩羅慈悲為懷把他釋放，卡里賓卻不相信慈悲，一力抗爭。他否定普斯佩羅給予他的名字和身分：「因為卡里賓是你在仇恨中給予我的名字，……你不如叫我X。」

西撒來自殖民地，比較了解殖民的惡果，從「土著」的角度重新給予卡里賓一把新的聲音。這劇寫了廿多年，現在看來還不過時，大概是西撒擅用他本土的文化作出有力的辯證。劇中卡里賓對普斯佩羅說：「你認為土地是死的，我尊重土地。」劇中並未把卡里賓寫成一面倒的勝利的英雄，抗爭仍有待努力；但對尊重土地的黑人文化，卻以動人的歌舞和敲擊樂器渲染描畫。在莎劇或格連那維的電影中，其他精靈都是無名無姓的，在格連那維的電影中更是集體無名的裸露者，軀體變成科技調配的圖案中一種畫面裝飾。但在西撒的劇中，原居民島上的神靈是有名字的，比方黑紅衣服的Eshu，以他的歌舞和粗鄙的動作，在在挑戰了普斯佩羅的權威。不同於其他的改編，這劇裏的普斯佩羅是個固執的老人、壓抑而且完全不同情卡里賓諸人那樣的殖民者。對於普斯佩羅，或對歐洲作者來說，那島嶼是荒野，需要他們的文化和想像對之加以馴化；對於第三世界的作者來說，那卻是生活其中，維護及發展本身文化與外來的控制作抗爭的實在的地方。

我本來在學校裏就有份參與教一個莎士比亞的課程，看了這劇，我決定回去嘗試用西撒的劇本作為補充教材。

原刊《信報》，一九九一年十月十八日

在紐約觀劇：文本與場地

紐約的夜晚很荒涼，站在街頭等過馬路，總覺得路好像塌了一半，遠處燈光和人聲之外，盡是幢幢的陰影。街頭堆滿黑色垃圾膠袋，救傷車的警號由遠而近，忽忙地掠過去，顯示不遠的地方又發生了新的災難。

我正在去看戲，或者剛看完一場表演回來。穿過城市迷宮的街道，發覺那兒原來真有那麼多不同的表演場所。堂皇的歌劇院、隱秘的小劇場……可能是在陋巷、學校或舊貨倉、棄置的建築物、在大堂或是在後院、在帳蓬裏、在路上、在巴士上、在地鐵裏。人物開始活過來，發出聲音，排演動作。有那麼多陰影，但又有那麼多亮光和聲音。

我坐車到布魯克林，尋找音樂學院去看這一季的新歌劇《京荷弗之死》。導演彼德．沙拉斯和編舞人用的是後現代的簡約主義手法，處理的卻是當世的現實問題：恐怖分子的手段、人面對集體的悲劇的反應。京荷弗是個美籍猶太人，幾年前在巴勒斯坦游擊隊騎劫一艘豪華大輪船時被殺，棄屍汪洋。看這樣的作品教人忍不住問：如何才可以更好地結合政治新聞與歌劇的形式呢？在一開始的序幕裏，一段是巴勒斯坦人的獨唱，一段是以色列人的獨唱，夾在中間是一個中產美國家庭的閒話家常。不僅是瑣碎的美國家庭現實、連現實中愈來愈多人關心的政治與暴力問題，也滲入到優雅的歌劇院四壁之內來了。但政治與藝術、具體細節與抽象意念、從一地開始的現實關懷與放諸四海皆準的所謂「世界性」藝術，並不容易求取一個平衡。要創造一個現代美國歌劇的嘗試恐怕是失敗了，有些片段顯得空泛、有些瑣碎、有些平庸，但儘管如此，其中還不乏光采。偶然一段，抒情的歌詞與舞蹈和錄像互相逗引出新聞的空間，還是令人感到藝術的魅力。

是這樣的魅力，令一個人沿着十九街前行，尋找「舞蹈戲劇工作室」或者「廚房」，或者在蘇豪尋找「表演車

房」，或者在城市尋找其他古怪的演出場所？正在「舞蹈工作室」演的是來自英國的哥利亞劇團的《沙拉辛》，它說的也是關於藝術的魅力。一個女子十年前聽過一個女歌手唱歌，那聲音一直迷住她，在她腦中縈繞不息，是她寂寞夜中窗前良伴。幕啟時她來到一個歌廳般地方，如今她有的是金錢，終於有人穿針引線，找到歌手來為她再唱。她在黑暗中等待，歌手出現了，卻是疑幻似真，又是撲朔迷離。一氣化三清，歌手由三人分飾：一個是老去世故的男藝人、一個是激越的女子、一個是似女實男的變性人。你唱我演，又投入又抽離，層層披露女歌手的本事，包括王侯公子諸如沙拉辛當年對她的迷戀。作為觀眾來到歌廳的女子，也牽涉其中，扮上沙拉辛的角色，參與演出其中的戲劇了。

前衛戲劇不一定要拒斥文字的文本，巴爾札克的原著故事(大概導演還看過羅蘭・巴特的精微分析)，在這裏有種音樂的變奏，歌劇的片段大珠小珠地貫穿其中，又有後現代反諷的古怪色澤，歌手出入於歌劇的劇中人身上，又要把藝術放回今日的脈胳去遊戲，倒換了歌手與觀眾、台上與台下、男性與女性；亦把古與今、真實與虛幻互相滲透。但藝術的魅力在這兒倒不是為了製造幻象，而是把藝術與其他事物的關係點得更明白。藝術不是虛幻的仙樂，華采亦可托身在充滿缺陷的人身上。藝術是不完美的人生中的追求，同樣亦受制於權力、金錢及種種社會網絡。

《沙拉辛》這樣的實驗性戲劇所探討的，似乎是藝術與其他事物的關係。早期現代主義藝術觀(尤其是新批評所代表的文藝觀)總認為藝術是自給自足的，文藝批評就是去分析一下其中的象徵、意象、文字的清通與多姿就可以了。當代的文藝評論，則同時顧及藝術品/文本/文化體與生產社會文化背景、與讀者接受和期待等等關係。

我看到這些新戲劇，它們不見得就否定文字、否定劇本，相反它們的劇本仍可能是來自莎士比亞、布萊希特、契訶夫、紀涅、來自巴爾札克的一個故事，它們不見得要否定傳統。我去看是它們怎樣在當前的處境中轉化傳統，怎樣在翻新與多元的場地中搬演一個又一個文本。

我有時迷路了，根本沒法找到那場地，比方去看《被剝

奪的海岸》吧，說是在一所浪人博物館。我夜晚去到華埠走到盡頭，只見一座拱門，外面是汽車飛馳的公路，過去就只有一片荒地，哪有甚麼博物館？走了幾圈，才發覺公路旁、荒地上有一幅流浪人聚居的地方，堆滿了他們檢拾回來的廢棄電視機和電器，又有他們臨時搭起的木屋和帳蓬，我因為聽說戲是在這樣一個帳蓬演的，才跨過馬路走過去。翌日一個外國朋友聽了開玩笑說：「你真勇敢，又居然找對了帳蓬！」

其實我們許多時去看戲，也是從自己熟悉的境地出來，走到別人的生活裏去。至於你走得多遠，則是藝術家與觀眾之間彼此商量的事了。這劇的導演(也是演員)與另外兩個女演員在這兒生活了幾個月。我對東德劇作家漢那．繆勒的原劇本很感興趣，想知他們為甚麼選這樣一個場地來演，他說一直對這劇本感興趣，後來在這裏生活幾個月，也有其他的感受，再發展這劇時，也加入了其他的東西，成為一次自由的發揮了。

他邀我進帳蓬，我第一次感到看戲也好像到人家裏作客一樣。小小的帳蓬裏居然圍着放了十二張椅子——是劇院裏的座椅，他們從廢物站裏檢回來的，剛好派上用場！每場就只能容十二個觀眾，表演就在座椅中間圓形的小小空地上，中間還點了燭火，演員——我真不想稱他們三人為演員，因為就好像是這兒的主人一樣——就或躺或坐在這空間裏。擠迫的空間，帶來一種親密的感覺。外面流浪人的叫嚷說話、汽車風馳電掣駛過的聲音，還是不斷傳進營裏來。

在這場地裏，繆勒的劇本，混雜着希臘悲劇米蒂亞的劇本、混雜着導演對美國今日的消費社會、對環境污染的批評，發展成新的意義。因為演出的空間彼此太近了，我也可以感到三人之間潛在的某種緊張，變成正劇底下潛在的另一個劇。這種種東西，形成了在我們眼前發生的事件。是在一個特殊的地方，文本與其他種種發展出來的一個新面貌吧。

我又曾在十九街的「廚房」看日本舞者跳紀涅的《侍女》，某方面來說也算擅用了舞蹈，比方女主人跳西班牙舞，侍女們是緩慢的東方舞步，後來又有侍女學跳西班牙舞。整體來說是呈現了文本中主僕關係的一部分，如侍女摹倣

主人又不滿主人等；但紀涅劇中越過這種二元對立而來的曖昧性：如侍女的參差關係，亦主亦僕的移位，扮演與身份的問題，就削弱了。

我看到比較最喜歡的還是Wooster Group在表演車房演的《打醒精神》(Brace Up)，是史密特重新翻譯契訶夫的《三姊妹》並與這劇團合作的一齣又有趣又有意思的作品。加上自覺的播科打諢、對於對話和翻譯的討論、電視媒介的疏離、普及文化如日本漫畫等的穿插，令契訶夫的文本在這新的演出場地中又一次衍生了新的意義。但我此文已經寫得太長了，而且隔了這麼遠在這裏寫這些東西對你來說會不會太沉悶呢？我在我的場地裏看見了令我懷疑我的文本的東西。

原刊《星晚周刊》「越界的藝術」專欄，
一九九一年十月二十日

在紐約觀劇：百老匯的景觀

在紐約差不多每晚都去看表演，看了不少各種各樣的戲劇，好像把幾年漏看的東西都補回了。戲劇是不能濃縮成一盒錄像攜帶着到處去的東西，每次看一個劇，都連着不同的場地、不同的觀眾和氣氛。同樣的翩娜．包殊節目，我分兩晚去看，也有不同的感覺。觀眾的反應也不同，第一晚是強烈而極端的，有人離座，有人完場後站起來瘋狂鼓掌；另一晚觀眾卻客氣而保持距離。翩娜．包殊大概也覺得了，第一晚第三次謝幕時見她低調地混在人叢中出現台上，穿一襲素青西裝，淡然彎身答謝。另一晚根本沒有出來。

來了以後多看外外百老匯的東西，不是跑到舊醫院的院子，就是舊教堂、學校或貨倉，另類的空間裏確有不少動人的東西。但後來又想，不看百老匯的東西到底也不公平。看看人家主流的東西，更可以明白反主流的東西意義何在。我覺得戲劇工作的人也不必絕對地美化小劇場，如果沒有實質的突破，只在形式上擺出另類的態度，那就反而很容易定型於既有的實驗方式，因而不能心胸廣闊地去接受異己，對不同的問題和美感作出反應了。

我去Majestic劇院看《歌聲魅影》。走在百老匯大道上，霓虹燈閃閃生光，這邊在上演《貓》，那邊在上演《西貢小姐》，好不熱鬧。這邊在演《孤星淚》，那邊在演《天使之城》，新的音樂劇《尼克與娜拉》也在預演了。百老匯的觀眾，也跟我看慣的外外百老匯小劇場觀眾很不同，氣氛也不同。似乎只有我在越過界線，跑來跑去，在這邊看看，在那邊也看看。

《歌聲魅影》好看不好看呢？我覺得好看(搞實驗劇的朋友一定不以為然了！)是百老匯的好看，但也是一種「好看」呀！坐在劇院裏等開場，看衣香鬢影的觀眾，是一種景觀，看富麗堂皇的劇院，是一種景觀。看台上包紮着纍纍的佈景，自然猜想那裏面打開出來供你觀賞的，是怎樣的一種景

觀了。

在景觀方面，它真沒有令你失望。從序幕開始的拍賣場面，一件一件舊物拍賣，到打開台中擱着的大吊燈，到扯起大吊燈，露出舞台頂的天使金黃的塑像，還原成為巴黎歌劇院的舞台，簡直就像變魔術一樣。

戲劇本來也是一種魔術。這劇中的主角是個有才華的藝員，但卻毀了容，所以戴起面具，躲在劇院的黑暗角落，撥弄機關和道具，要控制劇院、要向他暗戀的女演員示愛。這樣一個題材，當然更配合搬弄舞台的魔術了，我們但見他飛天遁地、藏在塑像的上端、十字架的中間、坐在座椅從暗門消失、向敵人噴出火焰、聽見他的聲音無處不在。舞台的景觀也如魔術表演：一時在劇院裏面、一時在河中划船，划過閃閃的燭光。

一時是化裝舞會，幽靈戴着骷髏頭的面具，戴着鮮紅帽子又穿着鮮紅大衣，彷如死亡的化身，步下樓梯。還有燈光的明暗閃爍、玻璃和鏡子的虛虛實實。幽靈在化粧室的鏡後出現，召喚女主角步入鏡中與他一起。女主角在幽靈的迷宮裏，看見鏡中彷如自己的形象。突然，對方從鏡中伸出雙手，把她嚇壞了……當然，最主要的魔術還是戲劇的魔術，或者說，令我們自覺戲劇是一種魔術的魔術：戲中戲、歌劇裏的歌劇。非常異國情調的佈景，有大象和人身獸首的巨大雕像，遙遠異鄉的女郎載歌載舞。又或者是女扮男裝的喜劇，從顛倒和偽裝引出劇情的起伏。舞台上跳芭蕾舞的女郎，彷彿是狄迦或羅特力克畫筆下的人物。是的，在原著作者嘉斯頓·雷洛斯筆下，故事正是發生在那樣一個時代的巴黎。肯肯舞風行了，生活在蒙馬特的印象派畫家逐漸得到承認，阿佛烈·賈利的《烏不王》震驚了戲劇界，普魯斯特開始構思他的《往事追憶錄》，在舞壇上鄧肯和尼金斯基將要陸續登場，是一個新舊交替的時代。

在這戲劇世界裏作者選了巴黎歌劇院作為他的焦點。它也真是個主角，在這演出中搶盡鏡頭，由開始時的大吊燈、排練的舞台、墜下的帷幕，到尖頂上的空間、底下的暗溝、舞台的機關、化粧室的鏡子、道具般的武器，還有演出時的廂座、劇院裏警察開槍，真是發揮了歌劇院的每一空間，用盡來發展戲劇。

看百老匯的歌劇常常不免妙想天開。這好像是一件巨大的成人玩具。我就想，如果由我來玩一定有不同的玩法。這時代背景在景觀上好像很明顯了，但在內涵上卻又好像還有許多發揮的餘地。這是一個新舊交替的時代，劇情發生在歌劇院，男女主角又是藝術界人士。我們不禁想：他們在這新舊交替的時代，對藝術抱一種怎樣的態度呢？如果幽靈不滿於老派的歌劇演員，那他追尋的是怎樣的一種新藝術？他對那女演員的暗戀，是基於怎樣的感情？

我這樣說其實不是寫劇評，而是在劇院裏胡思亂想吧了。百老匯歌劇的景觀這麼豐富，情節這麼熱鬧，教人不免在它空白之處添加遐思。說它不完整也不盡然，它也是自給自足的。在它的故事裏，這幽靈對女演員暗戀成狂，不惜用種種方法破壞劇場令她成名，又妒忌她與其他男子相愛，甚至不計較暴露了自己在舞台上向她示愛，幾乎命喪警察槍下，最後是擄走女子逃亡。他向女子剖白，女子無法愛他，撕開面具看到他毀容的臉孔，說：「其實扭曲的是你的內心啊！」她聽到他的故事，張開雙臂擁吻他，安慰他的悲苦，但卻不能愛他，還是離去了。這故事本身也是動人的。但我卻想：除了從這「正常」的角度去說這故事，是不是也可以有其他角度呢？除了由女主角(百老匯觀眾當然願意她選擇俊男)角度，若由幽靈的角度去說這故事又如何呢？

幽靈對那女子的愛，當然是一種有人會認為是「不正常」的愛，是一種「佔有」的愛情。不過換一個角度來說，他對她的感情，也有點像《窈窕淑女》那種柏馬利恩式的感情，即藝術家愛上了自己創造出來的藝術品那樣的愛。幽靈教女演員唱歌、為她爭取主角的位置、安排她唱他作的曲，其情形就有點像導演對自己心愛的女演員、老師對學生、父親對女兒，是那種對世界種種混濁風氣看不過眼企圖另外創造一點甚麼，而在愛上這自己創造出來的藝術品這過程中，其實未嘗沒有一種自戀的成分。

但人當然不是藝術品，那女子亦不是一個客體。這樣的愛情當然有它的困境及悲劇性，要挖下去，也可以挖出很多牽涉到權力/性別/藝術之間的問題。但百老匯歌劇無意於此，它成功地呈現景觀，藝術家心靈的扭曲就呈現在他臉上

刻畫的花紋和他毀容的樣子這些視覺效果上面。劇中的女主角亦塑造得夠成熟，能吻他安慰他才離開，並不完全當他是鐘樓駝俠、怪人或金剛之類的異類了。俊男美女終成眷屬，百老匯的觀眾既滿足於堂皇的景觀，心裏也放下一塊大石了。

但也許正是在這樣的脈絡下看，外百老匯和外外百老匯一些實驗性的劇場，更有它存在的價值。它們可能沒有這麼大的成本，製作這樣豪華的道具和佈景，但它們也不用兼顧這麼大眾化的口味，可以輕便地去探討一些另類的問題，所謂「正常」之外的問題。

説到所謂「正常」與「不正常」的問題，我倒是想到最近看的一齣外百老匯的戲《另一個人是另外一個國家》，它裏面的人物，都可説是這個一般人生活社會外圍的邊緣人物，他們是侏儒、病人、自閉者、精神病患者，而戲劇發生的所在，就是一所精神病院般的地方。

看百老匯的戲，坐車到車水馬龍、五光十色的百老匯大道，看這齣《另一個人是另外一個國家》，卻要晚上摸到中央公園西邊，在陰森的路上找一所名為「塔樓」的廢棄建築物。它是十九世紀末所建，原是美國第一所癌症專科醫院，在二十世紀五〇年代變成療養院，後來據調查發現運用政府撥款不當、虐待病人等等，終在七〇年代關閉。這所三百多張病床的療養院，就此空置。最近安嘉藝術團體申請利用這廢址演戲，翻查舊報紙搜集當年病院發生的事，訪問有關人等，又清理場地，終於創造出這麼一個從場地發展出來的新戲。

我走近這一座舊屋，見門外有觀眾排隊，圍牆內燈火通明，雖然沒有招牌説明，想也必是這裏了。購票進場，走進天井裏，只見一邊搭起一排排座位，已經坐滿七八成。天井當中放了一列長檯，彷彿等待人客來進餐；穿制服的護士三三兩兩站在一旁，觀眾若遲疑不進，她們也就負責帶位的工作。

觀眾席的旁邊就是音樂台，放了樂器，是樂隊表演的地方。負責音樂的人已經在調校樂器，「護士」走來走去準備，餐桌已經擺好，戲劇開演和未開演的界線，似乎也不那

麼清楚。

儘管每一個「角色」(每一個「病人」？)從門口出現，都有聚光燈照在他們身上，在餐桌上他們也有各自的獨白，但在導演的處理之下，焦點逐漸分散，正常和不正常之間、中心和邊緣的關係、演區和非演區的界線，也逐漸模糊了。

劇本是查理士·美爾寫的，劇中寫了許多孤立的角色，如演唱歌劇歌手、占美、侏儒米克、學生的侏儒姊妹、詩人、珍妮花等人。每人都有自己的問題，難以與人來往，但另一面也渴望與人溝涌。

比方珍妮花看來是個像一般人那樣的美麗女子，但當她說出她的故事，我們對她明白多點：

「我在蒙坦拿長大，一切都很正常，只不過我父母離婚了，周圍沒人像她那樣帶着兩個孩子。所以我猜我自己總覺得怪怪的。我父親是個獨眼的藝術家，住在維蒙特，每次他來訪我就覺得很尷尬，你知道，他是個獨眼的怪人，一貧如洗，穿着西班牙衣服，他就是看來跟誰都不一樣。」

珍妮花的父親也是像劇中人那樣的怪人、異類、孤立的角色，珍妮花說他的眼睛決定了他的一生。當珍妮花說完父親的故事，她已經泣不成聲。他們(我們？)每個人都是孤立的個人，但在底下也會有洶湧的感情，與人來往關係中有強烈的反應。

比方說話艱難而要用啞語手勢與人溝通的演員阿則斯，說起他年輕時學鋼琴痛苦的經驗，他聽覺有問題，怎樣敲也聽不清楚，老師對他咆哮，問他：「你聽到這可愛的音樂嗎？」

他搖頭。

老師生氣了，迫他用手去撫遍鋼琴冰冷的表面，一面自己用力彈奏，再問：「你聽到可愛的音樂嗎？」

他還是搖頭。

老師最後對他絕望，放棄了。但他說：如果當時老師是問他可感到那音樂嗎？他會說感覺到，因為那是真的，他逐漸開始愛那鋼琴，愛它的形狀、愛它的美、它的沉默。

普通人的溝通已經有困難，再加上某種缺陷，就會更加難，引起更多的誤解。但為甚麼他們沒權去追求溝通和了解呢？

侏儒米克也有他的愛和歡樂。

他說曾有一個女子問他：「我可以抱起你嗎？」他說：「但我比看來重呀！」她說：「我很強壯」。所以他說：「好吧！」她抱起他在舞池裏跳舞，用雙臂環抱他。

沒多久溫柔就變成混亂，各種簡單的溝通變成複雜，角色離開了餐桌，跑到建築物各個角落。塔樓外面搭了架，角色爬到上面，舞蹈、打架、尖叫。護士之間也衝突，也有暴力的發洩、性壓抑的顯露。護士和病人的分別不是那麼明顯。福軻對牢獄和精神病院的討論，對權力和禁抑的討論，顯然也影響了這劇的選材和處理方法。

劇本的對白，強調了人際關係的難以溝通，不同人引發的荒謬而又痛苦的故事。但導演安·保嘉的處理，好像更加入了其他層面，令它豐富了。我十年前在紐約與王守謙一起看過安·保嘉編的長舞，把舞蹈與戲劇連在一起，我當時覺得很感動，沒想到十年後再來，見到保嘉現在已是頗成功的導演。除了《另一們人是另外一個國家》以外，她跟着還要導布萊希特的戲，我也要去看的。

她現在在這劇裏，除了取用這廢棄醫院的塔樓和天井，與編劇合作發展出這由場地而生成的戲劇以外，也活用了雕塑等視覺元素(比方劇中餐桌上每人吃的食物就是如現代雕塑的怪異東西，加強了非寫實的魔幻氣氛)，也活用了音樂和舞蹈元素(比如歌劇手剃短頭髮穿着西裝痛苦地扭曲身體、和觀眾席旁的樂手間歇地演奏)，試探戲劇場景與劇作之間的關係。

在樂隊和觀眾右前方的角落上，坐着一群穿紅長袍的人，在劇中他們的角色是「天使」，他們坐在那兒，嘩笑鼓噪，大概也跟一般觀眾沒有分別。

這些天使不見得會下凡濟世，他們閒坐一旁，冷眼旁觀。至於管理和照顧病人的護士，到後來自己也做出種種瘋狂無理的行為。整個世界變得混亂而無秩序。所謂正常和不正常、健康和缺憾，都變得沒有甚麼太大分別。在這樣的處境中，偶然的，我們感到一個人對另一個人的痛苦有所感受，嘗試伸出手來，嘗試擁抱另一個人，在周圍更多的混亂、暴力和嘩笑中間。

在百老匯的《歌聲魅影》裏，那幽靈是一個另類，是天

才也是暴君、是景觀的創造者與毀滅者、是景觀本身。但在外百老匯的《另一個人是另一個國家》裏，這另類，這另一個人，是每一個人。每個人身上都有這些另外的、與人難以溝通的素質。也許只有正視我們自己身上的另類、另外一個人身上的我，溝通才會變成可能？

這「另類」，可以是社會行為上的、生理上的、也可以是種族的、性別的另類。怎樣處理另類的問題，也可以見到一般正常準則的欠漏。

說到這裏，自然忍不住想說說另一齣著名的百老匯音樂劇《西貢小姐》，但《西貢小姐》這麼明顯，我不知有沒有辦法把它說得複雜點。

《西貢小姐》最初在百老匯上演，引起了美籍華裔人士兩度抗議，首先是抗議其中大部份亞洲人角色不由亞裔人士來演，後來是公演後抗議其中對亞洲人形象的刻畫問題。現在看來，這樣的抗議亦不無道理。

《西貢小姐》其實並不是美國人創造出來的，原來的作詞和音樂是一對法國人：亞倫·包里與高羅岱·米修·旬伯格，還是有名的音樂劇《法國大革命》和《悲慘世界》的原作者。《西貢小姐》一劇是先在倫敦公演，再搬到百老匯來。美國人的越南後遺症當然引起不少問題，到現在還有從保守到激進的各種不同看法，但《西貢小姐》裏顯示的，卻像是外面的看法。不僅越南人變成定型的越南人，美國人也是定型的美國人了。

這劇裏令人反感的地方很多。比方一開場的一九七五年的燈紅酒綠的西貢背景，寫美國兵士基斯遇到下海的越南少女金，背景就弄了許多西方女子飾演的越南女子，穿着暴露的衣服，做出露骨的挑逗性動作。亞洲人變成被觀賞的「另類」，並沒有本身的生命的。愛情故事也很老套。基斯彷彿是個憤世嫉俗不合群的人，陰差陽錯來到歡場，又碰上其他人送禮物那樣把金送給他。他帶她出去過夜，他們愛上了彼此。她還是個處女，他決定要娶她。

你看，一方面是極世俗的對歡場性挑逗的詳細描畫，一方面又是極清高的道德觀。百老匯真是製造夢的工廠，不管你要的是甚麼夢。

製造夢的工廠，有的是富麗堂皇的布景和道具。你要五光十色的霓虹招牌嗎？你要溫馨的床褥嗎？你要熱鬧的街頭嗎？你要簡陋的貧民區嗎？你要陰森可怕的極權氣氛、高大的雕像、整齊的士兵、劃一而沒有人性的場景？都可以給你！

布景和道具成就了景觀。景觀愈是成功，彷彿說服力也就愈大。你擁有這些，你就可以成功地把另外一個國家、另外一個民族，變成你景觀的一部份。你彷彿就有權說：他們就是這樣子的！

《西貢小姐》的故事，是粵語殘片的故事，公子是美國大兵，小姐是越南少女含辛茹苦養大孩子，等待心愛的人有日歸來。不料對方卻娶了番邦公主(不是因為暴君、奸宰相或是嚴父之命，是因為心理的壓力、越南後遺症等現代因素)，女子結果(不是為了殉情，是為了讓孩子能到美國去，在美國長大)開槍自殺，自我壓抑到極點地自我消滅以解決這三角戀情了。

這樣的故事，是沒有人要去看的。那為甚麼那麼多人(包括我！)要去看看它搞甚麼鬼呢？因為它的景觀，因為據說舞台上降下直昇機！出現了名牌汽車！因為各種各樣的景觀。

這些景觀讓你驚訝又讓你首肯。你會想：舞台上竟可以這樣！現實就是這樣！比現實還巨大的景觀！

有些場面的確處理得有“新意”，比方美軍在越南「失守」臨時倉惶撤退的一場，連續快速的換景，彷彿從好幾個不同角度，看鐵閘內外人們的張惶與絕望：閘內的美軍趕急要撤走、外面的民眾想湧進來跟他們走、基斯在一角焦急地打電話、金沒法讓人相信讓她進去。大場面和個人小節都兼顧到了，這些場面積疊到高潮：鐵閘後直升機從天而降，閘外的人在猛風中俯伏地下，直升機載了美軍緊急飛走！

又如解放後的胡志明市：高大的胡志明像、劃一的旗幟、機械的隊伍，成功地塑造了某種景觀，但在這種景觀背後，其實並不是沒有政治觀的。這景觀愈是塑造得突出、鮮明、誇張，政治的訊息愈是強烈：西方的現代化科技、東方的集體主義非人化政治！至於另外一些問題，比如這麼現代化的科技為何到頭來竟要戰敗等，似乎就無暇兼顧了。

連場的景觀，也把金這角色推到一個無可容身的位置。

為甚麼呢，因為除了上面所見，跟着下來，我們看到金在解放後的胡志明市，住在破舊的貧民區；在八五年回復舊貌的街頭，亦只能重操故業。在舞台的景觀中，她和她的孩子是沒有一個將來、沒有一個出路、因此也註定沒有一個位置的。唯一的出路，從舞台的景觀來說，只有從這些壓倒性的景觀中消失、或寄望於另一個烏托邦的空間。當阿金的現實與基斯美國現況同時出現在舞台上，基斯是在上方，在一個烏托邦的空間裏。所以阿金最後自殺也要把孩子送到美國去了。

要批評百老匯的歌舞劇真有許多話可說，不過也不能太簡化，因為它們也有一定的職業水平，在各部份也有不少專業化表現。比方《西貢小姐》的歌，有不少還寫得不錯，如基斯與金共渡一晚早上醒來唱的《太陽與月亮》，這抒情的歌唱出在一切都錯了的世界中找到某些不同東西的感受，亦有由疑慮到肯定的過程，確在某一片刻中提升了這劇，給予它某些不同的東西。劇末工程師所唱的《美國夢》也很配合他的身分，對劇中某些東西作出反諷，也是較佳的歌曲之一。

寫到這裏，想起剛收到香港友人寄來的一些劇評，看到《越界》一位劇評人評一劇裏的歌曲，用的是要求「豪放鬼馬」、「奔放神采」，不然就是「拘謹」了！這種對音樂狹窄的要求，是不是由於看得太多香港式鬧劇、聽得太多豪放鬼馬的歌曲，以至不能容許喜劇與抒情結合、不能了解不同角色用不同類音樂的嘗試？這種對「豪放」「奔放」的要求，背後是否也代表了某種偏頗的意識形態？回說《西貢小姐》，景觀的堆砌泯滅了其他的空間，陳舊的橋段也未能令其中的角色變成有血有肉的人物。而在這些角色裏，唯一例外地較惹人好感的是工程師的角色，他是甚麼人呢？他是一個龜公、一個中間人、一個見人説人話見鬼説鬼話的人、一個高喊胡叔叔萬歲心裏叫山姆叔叔萬歲的人、一個設法移民美國繼續搞色情事業又反諷地嘲弄「美國夢」的人。那支歌還算唱出了這人的複雜性。可見即使在通俗的百老匯音樂劇中，音樂也不是大叫大跳就是豪放。

百老匯歌舞劇幾年內在香港逐漸變成熱潮，產生了許多荒謬的現象。比方官方和商業機構把這捧成了「高等」藝

術，劇團和訓練演藝的機構以能搬演歌舞劇為榮，都是我們社會文化界不成熟的表現。但另一方面，前衛劇團對此不屑一顧或完全否定，因而也沒發展出一套能對它深入批評的方法和詞彙。要避免高捧和神話化，實在的認識和比較平實的批評還是必須的。

原刊《新報》「香港·紐約」專欄，
一九九一年十月

史匹堡的鐵鈎妙手

兒子來紐約與我一起過聖誕，打開報紙找電影看，忽然發覺：現在市面的電影，十套有九套離不開破碎的家庭、家庭裏的種種問題。幸福家庭如果不是神話，至少也是絕種的恐龍了。

馬田·史高西斯的新片《恐懼角》，是李·湯臣舊片重拍，羅拔·米湛一角由羅拔·狄尼路來演，邪惡更多幾分魅力，律師家庭面臨的威脅不僅是外在的，也是來自內在的信仰與道德的崩解。巴巴拉·史翠珊的《潮之王子》裏的男主角終生不能忘記他暴力的父親與虛偽的母親；《我的女郎》的女主角家散人亡；《聖誕禮物》裏離婚令家庭破碎，喜劇《愛登士家庭》裏孩子們互相廝殺。當前電影裏描塑的家庭現況，可見一斑了。

我們先去看《鐵鈎》，史匹堡新版的小飛俠故事。你以為是甚麼温馨家庭片了吧？才不是呢！這電影裏的小飛俠已經長大成人，變成終日手提無線電話的律師，忙着開會、開會、開會！沒有時間理會家庭，兒子怨他不去看他的球賽！妻子怨他整天講電話！最後鐵鈎船長把他兒子擄去，向他兒子游說他不是好父親，說他沒用，不照顧孩子。長大了的小飛俠又身手不靈，無法救回孩子。他的兒子終於變成崇拜鐵鈎船長，認賊作父了。這電影似乎不是表現兒童的幻想，而是中年人的恐懼呢！

《鐵鈎》像不像兒童片？孩子當然有看得眉飛色舞的地方。但如果說過去的童話片多少有點向孩子講道理，這齣電影的教訓卻是留給家長的。

羅賓·威廉斯飾演的彼得，一出場就是身體略見肥胖的中年人，手提無線電話，不斷趁人家破產就收購產業大賺一筆(老去的温蒂忍不住說：「彼得，你現在變成海盜了！」)這樣一個人物，不但沒有敏捷的好身手、不但不懂飛不懂弄劍，甚至還患上畏高症，如何可以與敏捷的小飛俠連得起來呢？電影一開場，完全是今日美國家庭的典型處境，如何可

以回到快樂桃源夢幻島？還有人相信那樣的神話？

所以鐵鈎是重要的。鐵鈎是孩子們睡房的窗栓，它擱在窗內的現實和窗外的天空之間、在現在和過去之間、在商業的世界和飛翔的幻想之間。電影一開場我就想：史匹堡該用甚麼妙著，才能連起這兩個世界呢？

要在這兩個極端之間建立鈎連，的確不容易。我邊看邊猜想史匹堡用的是甚麼詭計？是飛機被迫降落荒島？是誰惹了瞌睡蟲，到頭來發覺不過是南柯夢一場？都不是。但史匹堡的確施出渾身解數，左晃一鈎、右晃一鈎，by hook or by crook，瞞天過海，觀眾也被他騙得貼貼服服。

史匹堡用來鈎起兩個世界的第一件法寶，當然是他鏡頭下的寶貝鐵鈎船長了。最先由現實轉入想像，是父母從晚會回來發覺牆上鐵鈎留痕，睡房的窗鈎打開，一下子把大家帶回童話世界。最主要當然是有了共同的敵人鐵鈎船長：他生性兇暴，卻糊塗又滑稽；殺人不眨眼，但內心又異常軟弱；是眾海盜的頭子，可又特別害怕鱷魚和時鐘滴答。海盜船長不太可怕，但他又是共同的敵人，一心要成長了的小飛俠回到過去，迫他要重新操練。因為有了敵人鐵鈎船長，小飛俠才變回小飛俠，經磨練以恢復童真。

這艱難的工作完全有賴對立者鐵鈎船長的威脅。彼得小飛俠過去是不願長大的小孩，鐵鈎船長卻一直就是大人，做足了大人世界所有卑污、骯髒、變態的手段。但哪個故事可以沒有鐵鈎？有壞人鐵鈎，才可以令好人團結、令父子珍惜彼此。鐵鈎也會唱：怎可以沒有鐵鈎？鐵鈎到了絕路，也不見得會就此毀滅。在巨大的鱷魚口邊，還是可以逃之夭夭，一眨眼不見了蹤影，還是可以為以後的故事留一條生路，讓故事繼續生出故事。

史匹堡這個說故事人，當然不盡是小飛俠，他也是鐵鈎船長。他滿肚密「鈎」，當然曉得今日聽故事的孩子不同幾十年前的孩子，所以也用詭計移形換影，把一個小飛俠的故事翻譯成今日美國社會的故事。父親整日忙於賺錢，兒子怨他。鐵鈎把兒子擄去，游說成功，令他認賊作父。正由於鐵鈎，才令父親有了警覺，重新操練，在身體和心理上令自己恢復健康。而這些方法又其實是很美國式的：美國式的跑步做體操keep fit，是肢體文化底下的儀式，跌進樹洞裏回憶起

被壓抑的往事就霍然而癒，是大家共同信仰的流行心理學情節。戲中一群跟彼得一起起哄的孩子，有幾分像今日洛杉磯街頭的街童：吃零食過多的小孩子、機靈的黑人小孩、奇裝異服、好勇鬥狠的印弟安或亞裔少年，踏着滾軸滑板，一陣風旋上牆上投籃。史匹堡太着重要做父親的終於能夠贏回兒子的愛和尊重，重整家庭，不惜犧牲呼風小子(好好一個人物一下子變了一個實用的鐵鈎)，讓他說：「如果我有你這樣的父親就好了！」在這樣的時候，特別令我們覺得史匹堡是要借了壞人的鐵鈎才可以扮出童真的小飛俠呢！

原刊《新報》「香港·紐約」專欄，
一九九一年十二月

盒中的色彩

畫家的名字叫馬格麗達。我們來晚一步，她的幾十張畫，剛運回去開展覽了。

闊大的畫室，有另一位畫家正在工作。他也是來自委內瑞拉，到巴黎旅行，回程經過紐約，頗有啟發，正在那兒作畫。

馬格麗達給我看她留下來的畫作。其中有一件作品，是透明膠的盒子，裏面層疊着乾草和顏料般的東西，很美麗。說起來，她又把類似的東西搬出來，原來除了運走的以外，還留下不少。一下子，各種各樣不同的盒子登場了。也有木框的，但最多還是塑膠的，裏面有畫、有破紙頭、有層層的顏料、有打碎了的玻璃像魚鱗一樣的紋理，顏色像有生命那樣走出新路、越過邊界、滲透到另一種顏色裏去。馬格麗達把盒子移近燈光，我看見樹影晃盪、魚群敏捷地游過水草。

是一個一個的盒子，我可以想像，若放在光線充足、陽光從大窗照進來的畫廊裏，吊在天花板下面，豎立在矮檯上，觀眾環繞着它們行走，一定可以從這些盒子裏，看見晃盪的光影、明麗的顏色。

馬格麗達的顏色是明麗的，令我想起南美文化的濃烈與鮮艷。

儘管是抽象的畫作，但你還是彷彿可以從顏色裏看到那孕育畫家成長的文化。

馬格麗達早一點的畫是具像的。在沙發後面的牆上就掛着一張半抽象的人體，是幾年前剛到紐約時畫的。(「你們要喝甚麼樣的咖啡？」)從旁邊的架上，一張一張拿出來，這些畫乍看有點墨西哥畫家圭華斯的感覺，但人體的線條開始化成抽象的筆觸，色彩是淡棕、蒼綠、土黃。(好濃好香的咖啡！是從遠方帶來的咖啡豆？)那時候的畫都有強烈的題目，像《生命循環》、《瘋狂》！後來才逐漸變成抽象、純色彩的構圖、激情的題目也沒有了。(我們坐下來喝咖啡，咖啡盛在精美的杯子裏。雪白美麗的甜點，來自委內瑞拉？不，來

自希臘！)然後就是盒子盛着的那批作品。最近、最近可又回到具像的人體了。

又站起來，去在疊在地面那堆畫裏翻。都是大張的畫作。我們走近時，得小心搬開鋪在地面另外那位畫家黑麻麻的小作品，以免踐踏在他的作品上面了。他幫忙把畫端高、豎起，像抖開一幅布，讓人端詳一件家具。這些近期的作品，回到具像的人體，但畫法率直奔放，好似要追求粗獷的效果，不理細節的經營，具像的人形更明顯，繪畫的人心裏有諷刺和熱情。經過一段抽象色彩的嘗試，好像又回到原來不害羞的對生命直接的感觸，仍混合了抽象技巧。

(「原來我又倒多了一杯咖啡！給幽靈的一杯咖啡！」)

室內只有四個人，最後收拾時剩下一杯咖啡，才發覺弄了五杯。説不定是給逝去的鬼魂準備的咖啡？

説起書本，美麗的書本，搬出米羅與艾呂雅作的漂亮畫冊，搬出馬格麗達自己造的美麗書本。上面有她看歌劇後作的素描、水彩：生動的人物造型、鮮麗的顏色。一頁連着一頁的日本冊頁，繪畫了她看戲曲的感受，好似在手卷上搬演連綿的劇場。大衛·鶴尼式的布景，再經畫家的渲染變化，又翻出新的花款，有意料不到的配搭。

馬格麗達總是對色彩很敏感。在具像的插畫裏，色彩令人注目。在她抽象的畫作裏，色彩更是最主要的。抽象的畫作往往有一突兀的界線：是一攤顏色、一團色團、一下筆畫，強烈而分明的界線；但又有顏色的重疊，不同材料如紙和木和布和玻璃，彼此的衝突與對質，光影明暗的滲染，對界線的揶揄與踰越。

就這樣看牆上一張作品，也許只看到一團顏色，但若我們有機會看一個人不同時期作品的發展，也許就看到她來自的文化，她在新環境的吸收與變化，她的發展與大的環境之間若即若離的關係。(你又要説回董其昌的問題？真老套！算了吧！)紐約的畫室裏，我們老是碰見來自不同文化的畫家，帶着自嘲的幽默，在一格一格的蜂巢裏釀出多色的彩蜜。

我們走下蘇豪的街道，抬頭好像看見一個一個的灰色盒子。看仔細點，每個盒裏也有不同的晃盪的光影與色彩呢。

原刊《新報》「香港·紐約」專欄，一九九一年十二月

我們的空間



眾聲對話——三月觀劇筆記

從紐約回到香港，朋友問是不是覺得香港像許多人所說的那樣沒有甚麼戲可看，我說正相反，各種各樣的戲劇，可看的多着呢。只是有時看不到比較齊全的介紹，也看不到甚麼評論反應。較有名的劇團的演出，如香港話劇團的《藍葉之屋》、中英劇團的《教室情緣》，照例較多宣傳，其他小劇場節目，知道的人較少。但我在三月這一個月裏也看到許多其他不同的劇種：如新成立的圍裙實驗室的《入實驗室襟緊急掣》、港大演的現代歌劇《奧非歐與柔麗狄絲》、城市劇場的「民眾戲劇節」、海豹劇團演貝克特的《殘局》、河北梆子劇院演《鍾馗》、《蘭陵王》及其他劇目、美國百老匯歌舞劇《四十二街》等。有些演出熱鬧，有些冷清。但現代城市的好處，本來正是可以自由選擇、多元發展。在不同地方看戲碰到不同圈子的朋友，有興趣越界的人倒是不多。演戲的熱鬧，尤其見出評論的冷清。回來重讀一些舊劇評，發覺頗有戲劇工作者並不知道香港過去戲劇的發展、不了解港台文化的差異，因而鬧了不少笑話。又有人只以搞笑與否來衡量翻譯劇、用「鬼馬」與否來衡量歌詞，翻開雜誌就看到自我宣傳和自以為是的姿態，只可惜文字的演出不如舞台的演出好看。

劇評難寫，不光是學習技巧可以解決的，是如今香港面對的多元文化，需要有多元文化視野和比較的角度，才可以發展出一套能討論各種問題的包容性架構來。我無意中看到《入實驗室襟緊急掣》，一時真不知如何反應。或者可以說：即場有的是一些很混雜的反應。因為一齣劇裏包括很多段敍事，也包括不同的敍事方法，有較成功也有不那麼成功的。有母女對話、男女追逐、有鬧劇式電視片段、有比較直白的說同性愛問題，也有我比較喜歡的最後兩個女子與一封來信的抒情片段，還有利用舞台不同空間和獨白聲音說一個女孩的愛與失望。即使演員也各有不同的演法：由說話不清楚的、到演話劇式的、到演電視劇般誇張的、進念式的、舞

蹈式強調身體動作的都有。這劇有實驗劇的好處也有它的缺點。好處是清新、未定型、肯嘗試和探索的東西較多；不好處是鬆散、混亂、水準參差，每場換景過長、整體沒有呼應與結構。這劇可算是「後進念」的實驗之一，可以見到香港的實驗劇也逐漸離開定進念模式於一尊的階段，離開了進念簡約主義的純形式雕琢，也離開了進念比較絕對而簡略的政治訊息，整體上比較生活化。

這樣一種劇，顯然不能用評「進念」的方法去評它。但因為它的混雜和參差，你又同樣不能純粹用評電視鬧劇的方法去評它。我覺得有趣的地方正在這裏：在形式上它自己的種種矛盾正是在不同層次上自我批評，如果不是自我解構的話。我較喜歡的後面一場，是兩個女子和一封信，那意義是不明確的。她們輪流坐在桌旁、走到門邊伸出手去撫摸窗的光影，她們是發信者？是收信者？是等待訊息的人？是接到訊息的人？但整個片段有一種音樂的重複迴旋又變化的節奏，有一種徐徐展露的抒情氣氛。這片段與另一些較成功如舞蹈動作的片段，好像對抗了也批評了同劇中另一些比較直白說出意念的片段，包括說出同性戀愛中權力關係的那片段。又比如劇中電視錄影出現了三次，以第二次用得最好，劇中人與電視產生了某種關係，活用了這媒介，這也好似是可以變成對其他比較呆板的兩次用電視的片段作出批評了。如果說少女(是愛麗絲嗎？)的愛太幼稚，那劇中亦有相抗衡的四十二歲的母親，受新思潮衝擊，開放多年現在回過頭來面對保守的下一代。這角色的對白當然寫得好，我們都可以輕易認同這身分，但我嫌對白寫得太好了(也就是說太流利了、太熟練了、太典型了——我還是比較喜歡三藩市默劇團《回到正常》裏那個嬉皮母親)，亦因為女兒的造型太弱太典型，某方面這個沒有血肉的女兒在劇中作為對比好似批評了過份雄辯的母親：事情真是如此一面倒？最後嬰兒的哭聲，問「會像她還像我」是神來之筆，稍為挽回了不平衡的對話。

水平參差的對話、演技、人物描寫、情節結構，同樣存在於一齣戲裏，好像不用我們去批評，它們已經互相批評了對方。也可以說這些不同立場不同態度，好似在互相對話，這樣說來，這齣劇也可以是香港劇場的某種縮影。但當然我們要提供脈胳、安排連繫，獨立的個體才可以對話。不同的

人組成一個劇團，至少可以走在同一個實驗室亂襟掣。但香港不同劇團的人卻不見得有興趣拜訪人家的實驗室。走上港大陸祐堂打算看歌劇的人，不見得會去看翻譯劇，更不用説看城市劇場，更不用説河北梆子戲，但如果能看，卻是會有得益的。可惜太少人願意去看了。

《奥非歐與柔麗狄絲》可説是後現代演繹的歌劇，但這後現代，囿於演出的言語和規格(當然也不應因而排斥)，卻難與香港社會發生關係。反而翻譯劇，不管好壞，在五十年代以來對本地文化產生衝擊。布萊希特、伊安尼斯高、奥比、田納西·威廉斯、奥尼爾……不同文化的作品，也帶來了不同的視野。所以不僅是不懂英語才要翻譯，而是在翻譯過程，不同的文化可以細語商量，補充了視野，擴闊了空間。大學實驗劇團二十多年前演的布萊希特，有助於幫助香港戲劇從五四的白話劇模式出來，有發展了粵語劇場的功勞。真正要討論香港文化，翻譯的問題不可忽視。翻譯劇可以為狹隘的本地劇場擴闊視野。

混在衣香鬢影的人群後面，去看《四十二街》，百老匯的夢境，好像幾十年不變，總是那麼賞心悅目，極視聽之娛。看那醜小鴨變成天鵝，你若覺得那父性形象有問題，對女性的處理覺得有保留，你若對百老匯音樂劇的豪華景觀厭膩了，那麼你大概會覺得民眾戲劇節中的日本女性劇團有意思，提出了一些堂皇的百老匯劇漏去了的東西。幸好同時有民眾戲劇節存在，令人不致以為音樂劇的熱鬧是唯一標準。

但若你覺得實驗劇團的人物塑造太粗糙、獨腳戲對人物、對心理的揣摸太表面呢？裴豔玲的鍾馗、武松和林沖，好像正在另一所劇院裏豎立了又一種不同的模式。不一定要奢談西方、談後現代，中國傳統裏也有豐富的寶藏，對人物心理的揣摸又提出了另外的模式。

當這些不同的劇種開始在你的腦中針鋒相對，互相補充，戲劇就變得更有趣了。

原刊《華僑日報》「越界的藝術」專欄，
一九九二年三月

怎樣可以通過別人的框架去說自己？

XX：

在紐約的時候，我們屢屢談到香港的問題。從事電影、舞蹈和戲劇的朋友，好幾次聚在那所簡陋的臨時寓所裏，跟台灣和大陸的朋友爭論，跟美國的朋友爭論，其實我們自己也各有不同的看法，最後往往也是爭論不休。星期一晚上往傑信教堂看跳舞，散場後在但丁喝咖啡，還是高談闊論，說個沒完沒了。「香港」變成一個永遠說不完、永遠說不清楚的話題。

回來後去看《浮世簡》，主要也因為它是在談香港。我本來想說「它是在說一個香港的故事」，但回心一想，我不知它是否可以說是在說一個香港的故事，它是在談香港倒是可以肯定的。因為它是在談香港我就去看了，這也可以見出我們大家的情意結：「香港」總是個一直想去說又不知從何說起的問題。

我對這電影的反應是複雜的。我且試試看是否可以說得分明。我第一個反應是這電影對香港的問題說得太流暢了。這當然是因為陳令智飾演的雜誌編輯敏貞，寫信給麗芙．烏曼分辯香港的問題。這電影部份用了書信的形式。電影中使用文字，是有一定需要的，而編導陳耀成，寫過《夢存錄》的影評人，對文字亦有一定的修養，可以在電影中編出說理明白的信。所以我的意思並不是說電影裏說話太多，對白太文，或像某篇訪問裏暗示說電影節放映時英語對白令人覺得太艱深那樣的意思。

我並不反對在電影裏說話。電影用書信的形式亦有先例，高達的《給珍的信》玩了書信形式，杜魯福的《祖與占》和《兩個英國女孩與歐陸》，英國電影《查寧路八十四號》，都擅用了信的優點得體地穿插在電影裏。在文學的體裁中，本來就有書信體(epistolary)小說。但要擅用這體裁，大概不能不注意書簡的特色，發信人與收信人的關係，傳達

感情的信號與觸媒，以及是在甚麼文化脈胳之下進行這種溝通，這在雅克慎(Roman Jakobson)談傳意的六種條件中都說過了。導演用書信的形式是好主意，但在這方面又好似並未細心照顧。

在電影裏，正是由於不滿西方的人權分子/女演員麗芙·烏曼就越南船民問題引起對香港的批評，陳令智飾演的香港女編輯敏貞才會寫起信來，代表香港人向她抱不平。信裏說的，正是香港的問題。電影沒有細想的卻是：由「我」寫信給「你」，「我們」其實是誰？「你們」又是誰？以及「我們」「你們」是處在怎樣的一種文化與權力關係之中？用甚麼言語、甚麼喻意體系去溝通？

信裏說「香港」，但正是香港這地方，令每個想輕易說「我們」的人，禁不住要反省：也許「我」不代表「我們」？《浮世簡》欠缺的，正是在代香港發言時欠缺了對香港的認識，忽略了香港的複雜性：香港是由許多不同的東西構成、香港並不是一個如此可以暢言的貫徹的主體。

當電影的言談述說香港不易了解，鏡頭連忙去拍攝陋巷的畫面，好似唯恐被人認為不認識香港，連忙呈現認為是道地的能代表香港的東西。但當我們閉上眼睛去想電影裏的香港，留在我腦中、印象最深刻的，可能是這樣一個畫面：男女主角坐在山坡上，女主角戴一頂漂亮的洋裝帽子。事實上這是在海報或廣告上出現的畫面，我們必須承認，這是我們很少在香港見到的畫面和打扮，整幅畫面，像是從日本電影、或是法國電影裏出來的……

我不是在說寫實的問題。觀眾的哄笑，令我們猜度那個新界雜貨店老闆般的老父，如何可以生出陳令智這樣的女兒？問題不在像不像，我是想說：以為香港是個中西混雜的地方，就用一個混血的演員代表香港，那本身已是一種概念化的想法，不是一種實際令人信服而感動的比喻。

我當然也不是對陳令智有意見，她是個可愛的演員，問題是當她背誦編導安排她背誦的、那種幾乎是高中女生參加校際辯論比賽那麼流暢而修飾的英語時，我們喜歡她之餘又覺得有點尷尬：她到底是代表那一種香港人才會這樣說話呢？是代表英語教育的典範？代表香港旅遊協會？香港政府？還是代表雜貨店老闆那樣的父親？那些優美的布景之間

無法存在的普通香港人？我無法下定論，我只想說其實有許多不同類的香港人，而他們可以是彼此矛盾的。

最大的問題，我想，當然是以為香港是一個貫徹的主體，可以由一個完整的主體去滔滔而談。正因如此，儘管導演偶有佳句、演員並不惹人反感，我們還是感覺信件太修飾、太經營、太像老師會打上高分數的英文作文，而不像一封由衷的信、從迷茫中整理出來的思考。

一封信，由我寫給你，我如何能不思考我是誰，你又是誰呢？現在我們看這封信，不光是由於急於向「你」分辯，所以沒有想清楚「我」的矛盾；也由於急於肯定自我，所以又沒有看清楚我與你的分歧。 屢次說到「你」演的的褒曼的電影，顯示我對「你」的熟悉，但電影中顯示的愛情，卻又正見出與褒曼圓熟深刻寫情的電影的一種距離。不認識差異(difference)，我們如何談文化身分呢？

《浮世簡》公演時改名《浮世戀曲》。這兩個名字，也代表了電影的兩個方面：一是寫信向麗芙．烏曼分辯，一是兩對男女的戀情，最後都是殊途同歸地說到香港的問題。書簡和戀愛都牽涉溝通，導演處理強調了「同」，我卻想到了「異」。

若說在書簡形式上，令人想起高達等人的法國電影，那麼《浮世簡》欠缺的，又正是高達等人的辯證思想與現代感情。它的聲音與影像完全同步：語調始終這麼鏗鏘，視覺在後面緊隨，沒有猶豫和空隙、不安的沈默、刀割的矛盾。作為書信，它的語調更像一篇公眾的發言，而非私人的溝通。高達這樣的現代/後現代主義者不避展示個人視覺的局限與矛盾，而且通過個人的局限與矛盾檢視影像的權力、政治的吊詭。陳耀成對香港問題發言，時有令人共鳴的佳句，但在對外分辯之餘，卻也壓抑了分歧，把香港視為一個整體，相信可以為香港尋找「一個」公眾的發言人。

在戀情的處理上，因為影片的引喻與指涉，我們亦不能不想起英瑪．褒曼，與烏曼關係深遠的那位處理戀情的電影大師。但若這樣一比，陳耀成對「戀曲」的處理，尤其對女性角色的塑造，就分外顯得淺弱了。顧美華飾演的文嫻這個角色，本來應該是個成熟的女性，但現在看來，這角色卻寫

得完全欠缺感情的成熟。她被塑造成終日鬱鬱寡歡，而黃耀明等人就不斷勸她不要這樣不開心。她竟然可以小器得看見他跟另一個女子說話就生氣，外國人問他是否她兒子就惹起大激動，以致動不動就鬧自殺。這樣的情節安排實在並未寫進深愛的纏綿、感情糾纏的痛楚，僅呈現了一些幼稚而激情的姿態而已。電影當然可以探討感情上不成熟的角色，只是我們看不到探討的距離，看不到整體上有更深更廣的感情的幅度。

以褒曼的感情幅度來要求一個導演的處女作，是不公平的。我無意這樣做。但在編導為敏貞所寫的對白中，處處顯示了對褒曼、對烏曼的熟悉與認同。我想指出的是：儘管這電影在主要的兩方面，都強烈地認同了西方現代電影，但正是在這兩方面，同時無意中顯示了與西方現代電影的歧異。

我這樣說，並不是要貶低這部電影、或者其他香港的電影。我想說的，毋寧是一種認識問題的方法。這電影看問題是看「同」的一面，它塑造的敏貞的角色覺得可以代表香港人發言，它眼中的香港是齊同的，是大家可以沒有疑難地認同的；另一方面，這電影又覺得可以沒有困難地認同西方的電影、導演和演員。我覺得問題正是在這裏：正是在它表示認同，追求認同。而沒想到，要探討文化身分，正是得從歧異說起。

這電影的問題，也許正在它泯滅了歧異。陳令智與馮建中的歧異(有人打死也不覺得他們可以是一對戀人)、與她父母的歧異、或他們與其他香港人的歧異呢？當然顧美華與黃耀明年齡的歧異是提出來了，或他們與父母的矛盾也有，但卻是以表面的鬧劇方式處理。若處理歧異只是如一對異國戀人對峙站在路上那樣突兀，那也只是一個生硬的譬喻吧了。兩對戀人提到移民他國時，對他人的文化流露了驚人的無知(如只說澳洲的太陽令人患皮膚癌等)對歧異的本質沒有深究，容易簡單地否定異己，或者只見相同。

因為只看相同的一面，所以片中最主要的外國人角色也是一個能認同香港的外國人，像葉錫恩那樣的人物，在香港無數外國居民中是一萬人裏面也找不到一個的。事實上歷史的發展，令後來帶着新聞觸覺來觀賞這齣電影的觀眾，更無可避免地要想起葉錫恩在九○年代中葉香港的尷尬身分：善

意地認同中國人的外國人在這歷史時刻扮演了大家無法預料的奇怪角色。強調了她對香港的認同和承擔，恐怕也就不免壓抑了實存於中國人和外籍人士之間的矛盾和衝突了。有甚麼理由令我們相信，十九世紀荷蘭藝術家梵谷的耳朵的故事，可以毫無困難地轉化成為一個香港的寓言呢？而又有甚麼可以説服我們：簫伯納樂觀的「東與西終有一日會平等相遇、和諧共處」的説法，可以從目前的狀況下發展出來？

電影裏有很多引言，有很多借用別人框架的思考：崔健的音樂、卡爾維諾的小説、英瑪．褒曼的電影、梵谷的畫、簫伯納的言論、葉錫恩的自傳；但正因為只見其同，反而説不出自己與他人的差異了。從這方面看來，核電美人之舞以及之後一段卓妮口述與英國領事館交涉的令人沮喪的備受歧視的過程，反而本來可以打開一些空間去思考差異。可惜很快又被他人的引言和思考的框架阻塞，無法再進一步深思。後殖民的自覺，似乎不僅在以為自己能開口説自己就可以，還要自覺敍説的言語和思考的框架如何屢屢早被滲染和侵吞。當你以為你在説着自己的時候，很可能還是在説着別人的話呢！

我為甚麼要寫這麼一封信呢？寫給在紐約的你，或者又回到了紐約的陳耀成君？本來我們之間認同的東西是那麼多，我們的背景、我們喜歡的電影、關心的問題，都其實可以把我們拉在一起。但我一提起筆來，不知為甚麼，竟又先説到了「歧異」。這又是我的老毛病了，我也不知該怎麼説，我只能説，也許，只有通過認識彼此的「歧異」，才可以達到再進一步的溝通……？

原刊《星島晚報》「電影與文化」專欄，
一九九二年七月二日、三日及五日

從西邊街走回去

走下西邊街，這不知走過多少次的街道。也許因為太熟悉，你往往沒有細看那些建築物。如果不是有人指出，你大概也不會細想：房子也有它們的歷史。街口一幢空屋，過去原是一個英國人的宅第，後來為一個華人的船運家族擁有，拆卸改建成現在的樣子。如果從空中俯瞰，還可以看見一個船錨的形狀哩。換一個角度，事物變成陌生，教人好好重新細看熟悉的一切。沿路走過去，看看這教堂、這學校……這社區中心，過去是贊育醫院的舊址。在這熱鬧的街道兩旁，店鋪旁邊，還留下兩個入口，通往地下公廁。從這條傾斜的街道走下來，你逐漸發覺，這裏充滿了符號，叫你去讀這百年來歷史中所包含的種種隱秘：那些空置的舊屋中的幽靈，那些藏匿在磚瓦間的歷史遊魂。從一個過去是外國人聚居的地方、精英的學府和教堂那兒走下來，經過醫院、教堂、走下一個當年本地人聚居的地方。這兒有過簡陋的民居、貧乏的衛生設備、繁華的煙花地，有過死人無數的瘟疫。在這一個陽光溫暖的早晨，這一切彷彿都被埋進一個不通風的地下空間，只留下那不顯眼的入口、通往過去的魔幻之門。

縈繞的香煙和拜祭的人群，也提醒你歷史的存在。今天是土地誕，這一段街道四個角落豎起旗旛，標示土地的範圍。現代化的酒樓旁邊，小小的常豐里上，善男信女絡繹不絕。祭壇在斜路中段，多年香火薰黑的外殼又再髹上新的紅漆，接受人們上香叩拜，保祐人們如意吉祥、身體健康。後面新建的高樓迎天拔起，也不容易改變這小巷的面貌。對土地的拜祭一直流傳下來，經過歷史的轉折、疫病的生死、商貿的旺衰。還是有一個老婦人虔誠地叩拜，手裏拿着香，口中唸唸有辭，不知在祈求甚麼。旁邊是搭起的戲棚，明晚大概要在這裏演戲。

在餘樂里和匯安里那兒，還可以看到少數古老房子。陳舊的木樓梯，不知要通往黯深的哪兒。從旁邊看，可以看見很深的一面磚牆的側面，沒有窗子，那裏面的生活不知是怎

樣的？當年瘟疫過後，這兒拆去大部份房子，據説是因為衛生設備不足，藏了鼠疫的禍根。仍然留下來的，大都在世紀初建成，現在也陳舊了，門前窗椽放滿盆栽植物，陽光漏下來，小巷裏有説不出的幽靜，彷彿不知外面的人世已經歷了多少個寒暑。

在太平山街那邊，路旁的大牌檔那兒，人們正在吃早餐。大半邊街道圍起來，準備修路。路牌也跌落下來，擱在旁邊。這兒附近有不少傢俬鋪，專門做酸枝傢俬。這是一條住宅區的小路，誰想到當年的慘況呢？廟裏擺滿了各種各樣的神像：濟公、關公、黃大仙、綏靖伯。綏靖伯據説是驅疫的功神。百姓祠裏供着各姓的牌位，有些新添了紅紙和金箔，有些薰黑一片，已經沒法辨認上面的字體了。你沒法想像這廟裏停滿了屍體的日子；你後來才知道，原來這裏是東華醫院的舊址，因為應付不過來那麼多疫症，然後才在墳墓街那邊擴建新的醫院。現在街名已經改過來了。帶着仁心仁術的想望，醫院擴建和合併，已經有好一段日子，門前堆滿籌款的鐵箱，在對面又正在建築另一幢新廈。但走進醫院，在嵌滿善長姓名和照片、刻滿對聯和賀詞的大堂那兒，在當中的地方，你還會發現一幅神農氏的繪像。這兒原是中醫的醫院，後來為了適應社會的需要、疫症的複雜，才又增添了西醫。今日的照片和文字底下，隱約仍可見到昔日的面相。

你會不會記得，文武廟那兒，過去原是訴訟和裁決的地方，是華人社會的一個中心點？從荷里活道走過去，那一帶，愈來愈多新式建築物了。文武廟變成遊客的觀光區，我看見一個外國人進來求籤，並且買了一本用英文解籤的硬皮書。年青一代走進來，看見後面的神像，燃點的香火，立即想到無數港產片中的武打背景、擺出不同的招式來。大家漸漸忘記了：走這一段路，從這些街道和房子那兒，本來是可以知道多一點歷史的。

原刊《大公報》，一九八九年二月

買賣的廟街

「這兒不知有沒有四驅車？」朋友的孩子問。

走進廟街，一下子大家都分散了。我和攝影師蹲下來，看尼泊爾人賣的手鐲、彎彎的刀子、各種花款的精雕細鏤。我拿起一個木盒子，上面有牛的圖案，可以是一件美麗的禮物。

抬起頭，漫畫家和他母親走遠了，前面的攤子擋去了他們的背影。有人在路旁招徠。錄音機聲浪喧嘩。舞蹈家在那邊挑衣服。各種各樣的花款和尺寸，你要甚麼都有。廟街是一個買賣的地方。香港是一個買賣的地方。

地攤上擺着一列麥當奴玩意。塑膠漢堡包和薯條，塑膠的小人兒。大家熟悉不過了。買了漢堡包，還要附上三元才換上一個。想不到現在放了滿地！還有沒見過的露西、背着薯條的恐龍。有一個麥當奴叔叔，在後面按鈕，他就會手舞足蹈！

朋友的孩子走過來，他對這些賣給小女孩的玩意不感興趣。他念念不忘的是四驅車。

「你女兒的車叫甚麼名字？」

「好像是火艷陽！」我也不知是不是。

「她的有沒有這機器？有沒有前面的車檔？」

「都有！」他有點失望了。我故意氣他：「好像還要大呢！」

我們站在這路的盡頭，等我們失散的朋友。

「不用等了，」後來有人提議，「約好在聽粵曲的那邊等！」

唱粵曲的人沒穿戲服，穿的是普通的西式裙子，唱唸做打都做到十足。前面有排椅子，不過大家還是站着聽。聽的人不多。有人問：「收錢的時候都跑掉怎麼辦？」另一個人說：「有甚麼怎麼辦？有甚麼辦法？」唱的曲詞，都給人聲車聲淹沒了。

「換一檔，那女的聲音響亮一點！」政府禁止用擴音器

以後，大家只能就這樣唱，好像比嗓子似的。一檔一檔走過去，不同的生旦、不同的悲歡，生意都好不到哪裏去。一個老人家，坐在兩檔之間拉二胡。綠楊移作兩家春。最後一檔生意最好。鐵欄裏好像坐了十來廿人，還有不少人圍觀。唱的也沒有甚麼特別，只是多了個衣着性感的在那兒招呼。

我們站在路的這邊。大家起初說要看掌。女漫畫家發覺不見了男漫畫家，我也幫忙張望，看他可跑到性感女子那邊沒有。有一檔看掌的生意特別好，旁邊那個坐冷板凳的可酸溜溜了：「賺得多有甚麼用？賺多少還不是吃多少白粉！」風言風語，並未為他帶來更多顧客。

另外一檔，看相的按着顧客的額頭，叫他去植髮。我們一口咬定他跟街尾某處植髮的彼此勾結。又有一個看掌的，「口花花」地兜搭過路的每一個人，舞蹈家結果挑了個看來比較老實的。

指頭在掌紋上徘徊，聲音低沉，我們站得遠的都聽不清楚了。我的朋友跟我轉述，還夾雜着他自己的評語：「剛中帶柔、有感情也有理智，這話誰不會說……」

一位朋友負責翻譯，說她來自國內。看相先生說她是北人南相，廣東話也說得不錯。愛情嘛，夫妻不要吵架，「相嗌唔好口」。她的父母得不到她的照顧，她命中註定要離鄉，向「金」，要向西方去才會好！

那就是移民了，「移民台灣算不算？」

「台灣是東南亞，怎算西方！」看相先生義正詞嚴地說。看來除了普通常識，還得懂地理。

不過後來舞蹈家說，這看掌的還是頂準的，因為她自少就離開家裏了。她正在看皮帶，「你看這灰色好看不好看？」原來她丈夫喜歡灰色皮帶，她打開包包讓我看，已經買了兩條不同的灰色了。我說：「難怪說你是個好妻子！」

小朋友在那邊終於發現了四驅車，把他爸爸媽媽拖過去。我正也要去看，前邊攝影師又現了新大陸：「冒牌畢加索絲巾，一列排開都是假畢加索絲巾！」

這廟街，真是甚麼都有！

原刊《星晚周刊》「越界的藝術」專欄，
一九九一年五月十九日

九龍城寨：我們的空間

巨大的鐵錘重重敲碎了牆壁，九龍城寨終於遷拆了。我們的感受卻十分複雜。

我有位朋友，她是在城寨長大的。她過去說：「外面的人老是覺得城寨又神秘又可怕，對我來說，那兒是我長大的地方，我童年時在街道上遊戲，我在那兒有許多歡樂的記憶。一點也不可怕！」

儘管她自己的感覺是這樣，外面的人卻不這樣想。她小學報住城寨，引來老師和同學訝異的目光。也許是她敏感，她覺得大家不那麼喜歡她了。沒多久她轉了學校，報的是另一個地址。到了中學畢業，開始約會的時候，她叫男朋友把車停在遠遠的外面街道的大廈前，假裝住在那兒，肯定對方走了，然後走出來，快步跑長長的一段路回家去。

「我過了好久才敢向人家承認我是在城寨長大的！」她說。那時她已經結過婚又離了婚，而且已經搬離城寨多年了。那是一九八七年，香港政府宣布清拆城寨方案以後，我們幾個朋友想進去看看，她自動提出，要給我們帶路，她也許久沒有回去了。

「過去男孩子就在路邊的街喉沖涼！他們在路上打波子，更頑皮的就射殺麻雀為樂！」她沉迷在童年的記憶裏，總不忘指出它的轉變：「過去城寨分為兩半，一邊是東頭村的高樓，另一邊是低矮的木屋。我的家，應該就在那邊……」

那是她的歷史。我們沒有親身經歷更遠的歷史，老人家就給我們講更早的幾次「清拆」經驗：一九三六年，抗議了，結果沒拆；一九四八年，防暴隊也出動了，村民向他們擲石頭。

這都是我們出生以前的事了。在我們長大的過程裏，並沒有教科書、沒有歷史書，告訴我們這些歷史。現在，一個龍鍾的老人，口述過去的片段，語氣好像還帶點激昂呢！

「有人上廣州請願。廣州的學生示威，還扯下英國領事

館的旗，有人放火燒……」

一九六二年香港政府再宣布要清拆，中國向英方作出嚴重抗議，要求停止任何拆遷行動。

城寨就這樣保存下來，但內裏有些甚麼也在默默地轉變了。到了一九八七年這次，香港政府再宣布清拆，這次中方沒有再抗議，外交部表示「充分的理解」。也許因為「九七」將近，這也是雙方達成的默契之一吧。

一般老百姓擔心的還是生存的問題。老伯說：「找誰出頭呢？這次他們說：你們自己用合法途徑爭取吧！我們好像困在籠裏的畜牲……」

賠償的錢，夠在外面租回同樣的空間來繼續謀生嗎？吊詭的問題是：應該保存即使不那麼理想的空間、還是改變現狀？對大部份人來說，那是他們的家園。他們似乎寧願要保存這個空間，竭盡所能抗拒外間因為政治或者經濟利益而加諸他們身上的改變。

這個空間？這是怎麼樣的一個空間呢？棄在路旁的舊炮告訴我們：上一個世紀，這裏曾是商運的碼頭、防守的要塞。後來碼頭拆去，城牆也拆除了……城牆的基石，用了來建機場。城牆的邊界已拆除了，水陸的邊界已不存在，新舊的邊界也不是那麼清楚。這是怎樣的一個空間呢？

這是怎樣的一個空間？老人街連着老人院，大井街真是有大井，一切都彷彿名實相符，明白不過。但那你又怎樣解釋光明街呢？燈火通明的店鋪，過去是白粉的主要供應地，黃賭毒在這兒有它們的地盤；不遠的地方，轉過幾個街角，就是我們的朋友童年嬉戲之地、快樂自由的空間。妓女在一邊出沒，另一邊有神父講道、給貧民派奶粉。社工正在進行輔導工作；吸毒的人蹲在梯間吞雲吐霧。放映老幼咸宜電影的戲院，晚上變成表演脫衣舞的場所。這是一個混雜的空間、一個不容易一概而論的空間，一個看來可怕但又那麼多人嘗試正常地生活下去的一個空間。就像香港。

不管人家怎樣說這是一個三不管的地帶，事實上近年許多偏門的行業已沒有那麼猖獗了。大部份人還是過着老實的營生。魚蛋和豬血的生意總那麼好，看來那麼骯髒的工作，最後做出來的產品卻是全港大街小巷特別受歡迎的美味小吃。這兒也特別多牙醫……從國內出來沒有正式執照的醫生

可以在這裏掛牌，這朦朧的隙縫地帶容許這類曖昧的存在。當然，生存於隙縫的人，都擔心這曖昧的例外地帶很快就不再存在了。

我們登上天台，在朋友的指示下低伏高竄，依隱秘的途徑從一所大廈跳往另一所大廈。在這樣一個不依常法的空間，彷彿不依常規的捷徑也是理所當然的了。我們在人家頭上走過，還以為在無人的荒山奔跑。好事者以為發現了神秘的窟洞、窺見低層房中的的隱祕，直至迎面牆邊的一扇破鏡照出了我們的影像，令我們赫然一驚……這是我們，身處在這樣一個空間裏呢！

自從那年的探訪，我也有好幾年沒到城寨去了。我的朋友已經離開了香港，說再也不要回來。我在各處旅行的時候，常常會碰見一些親切而有氣派的陌生人，他們彷彿來自遙遠的地方，直至他們開口問我，然後我才知道他們本也來自香港——這個混雜的、美醜各半的空間——並且成功地隱藏了自己最初的住址，這屢屢使我想起、使我懷念那位在城寨長大的朋友。

我在外面嘗試向人解釋香港並不是那麼可怕的一個地方，回來卻又事事批評，得罪了不少認識和不認識的朋友。我在外面說香港並不是沒有文化，回來又禁不住說為甚麼我們總是追逐外間的標準，為甚麼不能建立自己的標準，自己的文化空間？我胡亂說話，結果總令自己置身邊緣，在自己的家鄉有時也像個異鄉人。

這幾年城寨遷拆引起的糾紛還未解決、抗議的聲音還未平伏下來。我常想到我走過的那塊地方，見過的那些人。那些人要怎樣適應轉變，在城寨外面的世界生活下去呢？他們可以有足夠的維生的資源和空間嗎？另一方面我想到那些湫隘的小巷、木板間竄過的老鼠，好像丟棄在路旁的無用的古炮。我也不願只因為浪漫或獵奇而保存一個破落而無法安居的懷舊的空間。

浪漫的懷舊，也許是一種無法面對歷史而生的感情。但我總記得，當我們置身城寨的家庭中，我們清楚不過，這其實也像在你和我家裏，閒話家常，說起親人的疾病、日常生活的問題。香港的每一條街道，每一户人家裏，正不知有多少人跟我們一樣。

後來有些朋友潛入封起來的城寨，把檢回來東西，在「城市當代舞蹈團」劇場擺了個裝置展覽，名為「城寨城債」，想喚起大家對城寨事件的注意。有攝影師拍了照片——包括在天台上拍攝的一輯裸體照片；有搞戲劇的朋友，説要在城寨的天台排一個演出，可惜始終沒有成事。我走在那些舊物之間，看着那些拆下來的陳舊的招牌，檢回來的算盤、賬簿、舊照片，帶給我一個舊日城市的幻象，種種曖昧的符號，指向許多古怪的可能的解釋，但我知道，這些離開了脈胳的符號、散亂的物質，並不完全等於一個實在地有人生存其中的空間。

巨大的鐵錘敲碎了牆壁。九龍城寨遷拆了。重新思考這個環境，不是為了懷舊，是為了更好地思考我們生活其中的空間。

原刊《華僑日報》「文廊」，一九九三年

科技大學的展覽：時間和空間的旅程

香港西貢科技大學校舍的建築物，好像預告了科技發展帶來的新世界，尤其在攝影師李家昇鏡頭的魔術下，加上影印複製科技的變形，彷如未來城市地誌的新藍圖。在這樣一個科技主導的世界裏，還需要藝術嗎？科技大學倒還是設有人文學科，偶然也在校園辦一些展覽，比方一九九三年的「從雕塑到裝置」的展覽。

進科技大學看展覽，好像是一個空間的旅程，也是一個時間的旅程。碰見夏碧泉和唐景森的雕塑，就像碰見現代主義的老朋友，他們的材料，也是從自然的空間中撿拾提煉而成，現在卻完成他們的風格，在室內佔據了一個展覽的空間，自給自足地兀立在那裏。

看陳育強的椅子，卻要在外面，走回頭，走上樓梯，才看到那些軟墊、那變形的椅子、那一杯茶。

要走這一段路，然後才知那是不是你的一杯茶。聽說本來要做一個大軟墊，九呎的大軟墊，做不成才發展成現在這樣，用軟墊墊起椅子，而不是用椅子墊起軟墊。更聽說，本來是要找同學掛起他們自己的東西。沒成功，才變化成現在這樣。這些計劃，這些變化的過程，也構成時間的旅程了。

NUX的紅色東西，聽說會發聲，聽說會發光？現在卻是靜悄悄的。那便先去乘電梯吧。

楊秀卓的環形的空間裏，垂了紅色的簾子寫了字。「星聲相釋」。從蘇守忠到今夜星光燦爛，到羅海星。楊秀卓，你容許我和你玩更多遊戲嗎？在這環形的空間裏，在乘電梯的閱讀過程中，我們可不可以有更多的閱讀角度，更變化萬端的文字遊戲，更開放的敘事？

你問我該怎樣？我不禁又在這空間流連，左看右看，總想到在不同空間可以發生的事，如何利用不同的空間去發展不同的對話，最是迷人。

走出去，就來到林罡的樓梯了。我覺得這地點真是選得好，剛好是學生宿舍走向課室的通道，一層層的鷄毛，陽光照着，一陣風吹來，像波浪起伏。「步步高陞」。你不喜歡有意義？我倒是喜歡既可以跟環境的空間有一個對話，又可以有自己的姿勢、有對材料的敏感呢。

一個平台，黃仁逵超級市場手推車到哪裏去了？在時間中消失了？一個女學生站上去拍照，這就是「現象」？

我們看到王純杰的帳篷。黃色的布幡，在陽光下輕輕揮手呢！

聽說本來格局更大。肥彭的直升機要停在更大的草地上，藝術家的精神空間只好縮小了。我對這些八卦新聞跟對展覽同樣感興趣。怎樣在香港僅有的展覽空間中交涉商量，正是香港文化的一個主題呀。現在這樣也好，從學生食堂可以看個真切。怎樣繼續走下去呢？我們迷途了。領隊的人繞着柱，轉了一個圈回到原來的地方。這是一個儀式？走下去，繞過去，才又來到草地，看麥顯揚和黃仁逵。

阿麥，你的《天堂與地獄》，現在變成一潭污水了，天堂與地獄都沒有分別。你在科技大學擺展覽，怎沒想到排水的科技？快要變成蚊子的天堂了。你應該像林罡那樣，下過雨去梳理鷄毛才是呀！阿麥真是懶鬼。阿鬼(黃仁逵)也是。只有一輛手推車，勢單力薄地抵着幾邊壓過來的大樓。不是原來計劃有九大鬼嗎？

原來NUX有神主牌，現在不見了。室內的新房改播粵曲，給科技之神供一個神壇。

陳育強的金魚死了兩條，在展覽中草蜢也死了一堆。應該有人記下所有這些變化……原來計劃是甚麼，中間產生了甚麼變故，最後如何收場？誰收起了鷄毛地氈，誰把一件神秘無名作品移來移去在校園出沒？鮑藹倫的展品只剩下一個浴缸，聽説是藝術家自己拿走了攝影機去旅行？馮美華的展品增多了一把梯子。有些人有些東西卻不見了。這些瑣瑣碎碎的閒言閒語最是有趣，藝術家不得不扮演更複雜的角色，走來走去，爬上爬下，應付各種奇怪的繁瑣。對了，在香港的藝術空間裏大家就是這樣的。

原刊《信報》，一九九三年十一月二十日

是在哪一個城市的翩娜？在香港文化中心的翩娜

答應了給你的雜誌寫翩娜．包殊，一直沒寫出來。回來又已經一年多，也發生許多事了。

台前一扇灰色的高牆，轟的一聲塌下來，大家就在廢墟中跳舞。

發生許多事了，灰塵還未散去。影影綽綽中，依稀有個女子在那裡一面要人愛她，一面叫人用番茄扔她。是不是那樣，我已經記不清楚了。依稀是愛，依稀是荒誕，去到極端，兩者的分別，已不是那麼清楚了。

一列人走向舞台的深處，一把男聲從樓上高喚：說出你最恐懼的是甚麼？比爾，是戰爭，是絕症！瓊思，是老鼠，是海水，是身心的痛。是無可名狀的東西。是星期三。是妒忌。是封閉的空間、喪失的自由。是老化，是忘記。一步步走向黝黑的帷幕，一步步走向黑夜的沉寂。

我害怕忘記了那些細節？其實我已經開始忘記那些細節。

要忘記細節，然後我才可以走上台，跳一個新舞。

沒辦法，在紐約時想着香港，在東歐時想着紐約，在香港的時候……根本甚麼也沒有時間想了。

再見。順風。我們很快會再見的。真高興與你共渡一段時光。十三種說再見的方法。每個人在類似的環境中，各有不同的變化。每個人說出三個跟自己來的地方有關的名字。像集體遊戲。掉手帕。追，看，我要追上你了。

愛情是遊戲。殘酷也是遊戲。但並不是所有的遊戲都是相同的。我想向你證明的是：在紐約看和在香港看翩娜．包殊是不同的。英國紳士喝下午茶，甚麼都「呵」一聲不動聲色的腔調。甚至故意拿着托盤好姿勢來問你觀眾要不要喝一杯茶。我總疑心是跟香港這一個空間有關。即使遊戲也不是中性的，為甚麼在此刻在這空間玩這個遊戲？

Fantastic！那女子流氓氣地說：不錯，可是設計這地方的傢伙忘記了窗子。她說的時候是站在尖沙嘴的香港文化中心的大劇院裏說的。她說的是我們的文化中心。

She sells seashells by the seashore。每個人不同的唸法，十三種不同的怪腔調？又是因為我們在香港，所以英語的腔調也連帶含有了政治意義。誰參與、在甚麼地方玩，也改變了這遊戲？

在外面看的翩娜．包殊總像是關於其他的城市。《柏林姆，柏林姆》是關於那個西西里城市，《手風琴》是關於探戈也可說是關於阿根廷。《穆勒咖啡店》、《藍鬍子》等等，每一個都像關於一個特殊的空間，人們陷在其內，互相遊戲和磨折，既樂在其中，又無可奈何，哭笑不得。

《柏林姆，柏林姆》的圍牆倒下以後，遍地瓦礫，到處都是垃圾，強悍的女人、變性的男人。你當然可以不必實指某一個特別的城市。那可以是任何一個城市。一個女子呼喝兩個男子擁抱她，拉她的手，她又要打他們，即使他們像她所要求那樣愛她了，也不能中她的意。這戲也像別的戲——也是關於愛情，也許還有食物。一個人不斷地踢另一個人，而他就從衣服底下拉出一袋袋的肉，丟在地板上。一個人在熨斗上煎肉。一個人在唇上塗糖，然後命令別人去吻她。一個女子拿著一大把意大利粉，然後她認真地告訴我們，每一條都是她的，她不會讓任何人去碰它。

愛情和食物，可以是每一個城市的故事。而因為其中的荒誕、那些古怪的笨拙、那種荒謬的感情，我們自然想：那一定是別的城市的故事了。

是在另一個城市，探戈被發揚光大的城市。所以種種傳統的優雅舞蹈才受到嘲諷。一個老師點起火柴灼學生的腿，好訓練她把腿抬高一點，再抬高一點。整個劇裡，唯一的跳探戈場面，男男女女不是坐著就是跪著，是那樣跳探戈的。

怪誕、怪誕！叫你駭然大笑。那一定是人家的事了，一定是其他城市的故事了。不然怎會那麼怪誕呢。直至這舞蹈劇團來到香港，在古怪的文化中心大劇院中扭來扭去，才令大家好好去看看去想想那不知是寬敞還是狹隘的空間！在座的文化官員，對這種種有何反應？我們公眾空間中的種種愚昧與勢利，一下子變得無比顯眼了。當文化官員有錢去買回

來藝術、甚至翩娜·包殊那樣的藝術，卻沒有適當的交流和講座；當文化版只能刊登冶艷而沒有內容的文字，我們的蒼白顯得份外耀眼了。總有那麼多聲音：有些人認出了這是名牌，又有些人表示自己比別人更懂穿這名牌。殖民地的文化狀態一下子抖出來了！我們到底希望別人怎樣看我們的文化？一下子，我們不再是觀眾，不再是看另一個城市的故事。

原刊《星島晚報》「電影·文化」專欄，
一九九三年五月十二日至十四日
後為《越界》轉載，第四十五期，
一九九三年五月二十一日

錄像個體戶的隨想

一九九三年暑假，一位朋友來找我，想把我一首詩<北角汽車渡海碼頭>拍成錄像。朋友是唸電影的，對紀錄片有興趣。說起來，我們都很喜歡法國電影《六個導演眼中的巴黎》(Paris Vu Par...)，那電影六個片段由六個導演來拍，每個片段集中在一個地區，各有一個獨立的故事。故事裏有人物，但每個地區也同樣是個主角。尚·杜哲拍的片段發生在藝術家聚居的St.German de Pris，那片段的故事也嘲弄了外人眼中對法國文化區的種種定型想像。「真實電影」的尚·盧治拍Gare du Nord的片段，則用仿如紀錄片的手法拍窗外地盤動工時的吵鬧，一邊襯托虛構的劇中夫婦的劇烈爭吵。

我自小在北角長大，搬來搬去，住過不少區，也看到它種種變化，一直就很想做一些紀錄的工作。現在有這樣的機會，我們結果就一起合拍了一齣錄像，從北角汽車渡海碼頭開始、從紀錄開始，結果也發展成一齣混合着虛構情節的錄像了。

我小學五年級搬到北角。小學就在春秧街一幢房子的樓上。春秧街是街市，老是濕漉漉的，擠滿買菜的人，沿街都是賣肉或賣雜貨的店舖，擺賣的攤子擺到馬路上去。電車從路中央叮叮響着駛過，一條馬路好像沒剩下多少空間，盡是晃着來往的人的臉孔了。

上海人四九年後移居香港，最早多聚居北角，所以北角也有「小上海」之稱。我最早搬到北角，對於賣上海食物的南貨舖，覺得很好奇。還有就是黃昏時小館子剛煎好生煎包，傳出誘人的香味，引來了食客在門外排隊。附近還有幾家西餐館，最大的溫莎俄國菜館，有包裝精美的巧格力和新出爐的麪包。對街有華納鞋店、造寸服裝店、雲華洋服店，還有蘭心照相館，後來聽說似乎張愛玲也在那裏拍過照。同樣高檔的茶樓有雲華和麗宮，總帶着一股「高檔」的冷氣味兒。皇都戲院原來叫璇宮，我依稀記得很早在那兒看過魔術表演，後來變成專演西片的電影院。另外一所電影院是都

城，我記得它最早演黑澤明的新戲《用心棒》、《穿心劍》和《七俠五義》，那些劍俠一個個出手像閃電一樣，嗖的一聲就把敵人刺倒在地，叫人看得十分過癮。

我搬到北角的時候，同學裏有上海人，也有不少福建人。北角已不全是上海人的天地 住的地方附近愈來愈多福建人，有時也看見塗着厚厚白粉的婆婆在舖裏買麪線。我後來也在北角吃到福建菜、潮州菜和客家的東江菜。我自小已經發覺北角吃東西的地方很多，電車站附近一所賣蝦腦麪的粥麪店變了皇上皇，冬天賣腊腸，夏天賣雪糕。夏天的夜晚沿街有人擺賣舊書，既有翻釋西洋新知的通俗雜誌如《西點》，我也買到早期的文藝雜誌如《文藝新潮》。我對食物和文藝的多元口味，大概是從小在北角培養出來的。

隔了這麼多年，每次回到北角，都覺得它愈來愈擠迫，舊舖拆去，像夏蓮那樣優雅的咖啡室已不存在了，只剩下喧嘩的金舖和「東方紅」。有位詩人朋友在金舖工作，他生動地說起打劫的經歷：他們全蹲了下來，子彈就在頭上橫飛。另一位詩人朋友開計程車，得了病，我們說起只有黯然。離開大家興致高昂地寫詩的七〇年代已經遠了，何況童年那些幽靜的歲月呢。

我帶着攝影鏡頭回到北角，有點不知從何說起。鏡頭跟隨電車搖晃着從北角道轉進春秧街，拍攝菜市場擠迫的人群，拍得出這地方和我自己經歷的種種變遷嗎？在老豆腐店裏鏡頭搖上牆上的標貼，拍得出那些滄桑嗎？我的鏡頭不好意思在人家的臉上久留，怕唐突了樸素的街坊。我在這裏長大，離開了又回來，但眼前新的現實屢屢挑戰我原來的記憶了。被訪的美食家說他已不去春秧街，而是到市政局建的新街市買菜了，於是我們的鏡頭又越過過去大排檔聚集的糖水道、越過舊郵局、乘着自動電梯踏上新的市場……

我想我們需要不只一個角度。剛好兒子以文從外國回來過暑假，我們找了他跟浸會電影系楊健同學合演一對年輕男女角色，從他們的故事帶出這個地方的故事。以文小時我們住在民新街，在北角的另一邊，接近鰂魚涌那兒。我們在家中編《大拇指》，樓下卻剛好是個廢紙工場，真是諷刺！以文上學的小學、打籃球的球場、以及愛吃的東江店裏的鹽焗

鷄，自然都仍在，只是幾年不見，對他來説，好似也變成歷史了。

我們借一對年輕人的故事，嘗試帶出北角的層層歷史。嘗試去觀察它現在的變化。拍好了以後在藝術中心夏令營的「香港視覺探索」放映過，還有就是私下放給朋友看。想不到原來不少朋友都在北角住過。想來這也是錄像這媒介的奇妙之處。我們平常喝酒談天，很少談到彼此的童年、談到我們成長的環境、甚至我們現在生活的空間。但錄像作為一個比較親切、比較直接的媒介，容易在觀看之餘，引起直接的溝通。朋友看完錄像，大家七嘴八舌補充了不少有趣的細節。

於是我們再拍一輯《北角渡海碼頭》，這一輯訪問了不少朋友，如李家昇説起他父親過去的影室在英皇道，他在北角開始學攝影。馮美瑩説起小時母親帶她去金舖，店員給她一塊小金讓她拿着玩。學鋼琴的她記得琴行街的琴行。搬到北角幾年為了方便在明報工作的尊子和陳也説起他們遇到的種種趣事：包括附近空地上種種式式奇怪的攤子，有一次大火後有人把水濕了的幾百個大小不一的胸圍攤在空地上擺賣。叫賣的聲音不絕，我們經過他們住所附近的馬寶道，聽見連綿不斷的廣播，用各種方言，説着搬遷在即、徹底減價的訊息。舊衣服堆了滿坑滿谷。過了許多天，明天鐵定要結束的説法還是説下去。那些降價求售的生意好似是永恆的。

五〇年代生活在香港的上海前輩作者一定想像不到今日繽紛吵鬧的北角吧？我把五〇年代詩人馬博良(馬朗)所寫的一首〈北角之夜〉找出來，植了字重疊在電車所經過的一段英皇道的影象上面。那兒過去是夏蓮咖啡店舊址，我跟詩人喝過咖啡的地方，現在是一個不知在建築甚麼的建築地盤。春夜的小銀騎那樣的意象離我們愈來愈遠了。

走過六七年發生事故的「國貨公司」、近年傳統劇團來港演出的新光戲院、走過舊衣攤和新樓盤的馬寶道、星馬泰餐廳、街坊福利會、福音堂和文娛大會堂，我們在一個星期日再一次走近北角汽車渡海碼頭，然後驚訝地發現，原來在星期日，這兒的空地現在聚滿了休假的菲律賓女傭。〈北角汽車渡海碼頭〉詩最後一句説「來自各方的車子在這裏待渡」，一代又一代不同的種族和籍貫的人聚居在北角，輪流

上場，扮演了他們過渡的角色。

我們剪接完了，但我們不敢說自己真正紀錄了北角。用了馬朗的詩，那就是紀實嗎？恐怕不是，是我隱約假想詩中那段夜景，跟當年那一段路有關吧了。文字與影象並置，甚至也不是作同樣方向的說明，而是突顯了參差呢！今昔之比、浪漫抒情的修辭與破碎凌亂的現實相對，也調侃了「懷舊」了？剪接時重看拍下的片段，其中有年輕一代的游靜開我們玩笑，假作接受訪問大談她沒經歷過的北角。我們想正好用來作結。鏡頭正是帶出了選擇和安排，剪接正是一種重新結構的方法，一面嘗試紀實一面反省了紀實也同時是一種構思和整理的過程。

香港近年的錄像作品主要有兩種：一種是「錄影力量」他們比較關懷社會的時事問題紀錄片，另外一種是比較風格化的個人藝術實驗創作。我其實很希望看到兩者可以結合。近年大陸和台灣電影偶然滲入紀錄手法都有可觀之處。張藝謀《秋菊打官司》的現世背景和處理手法減輕了《大紅燈籠高高掛》那種高昂而風格化的國家寓言所帶來的獨斷看法。侯孝賢的《戲夢人生》好似比較散漫，但其中戲夢的虛構與人生的紀實，其實又有不同程度的對話。

在藝術中心看了張元拍的《北京雜種》，我本來感興趣的，是它也想把紀錄與劇情混合的嘗試，看了卻覺得可惜並不成功。其實紀實式的拍法，從中國電影的脈絡來看也很有意思。中國大陸過去的主導想法是以寫實為尊。這種想法本來是應該鼓勵記錄片的。事實上，紀錄片大師伊文思的《愚公移山》就是在文革時得到政府支持拍攝的，也取得極好的成績。但另一方面，紀錄片又會被認為是危險的，擔心它會帶來揭露性與顛覆性，如文革時對安東尼奥尼的《中國》的猛烈批判又是另一個例子。而令人深思的是：即使是紀錄片大師伊文思，他晚年的《風的故事》雖然仍是對中國充滿關懷，卻是遠離了寫實的紀錄拍法，甚至質詢了強調寫實的主導意識帶來的問題。

在文學方面，儘管三、四〇年代已出現了一些有觀察有文采的報道，如沈從文和蕭乾等作品，後來從徐遲到劉賓雁的報告文學還免不了是主題先行，即使充滿澎湃的正義感，

卻未必有從容探索現實諸貌的餘暇。新一代如張辛欣的《北京人》受到美國口頭採訪實錄的《工作》等書衝擊，在言語上有所突破，實況探錄在觀念上的突破卻未算徹底。

一九九一年北京的電視紀錄片研討會上，出現了吳文光的《流浪北京——最後的夢想者》，拍攝幾個青年流浪到北京的波希米亞生活，特別的地方是導演在八十年代尾再訪問他們，見出離去的迷惘。樸素的人物紀錄，也未嘗不可以側寫一個時代。紀錄片需要的，大概是一種對實況的關懷與好奇、一種先不作結論的細察眼光。這樣來看《北京雜種》，總覺浮光掠影，自我放縱的獵影有失分寸，男性中心的主觀處處浮現，結果既缺乏深入的觀察，也沒有對照與反省。最後的結局來得牽強，彷如崔健歌說：「我想唱一首歌包容這裏的一切/可是我的嗓子卻發出奇怪的聲音」。

近期看到中國大陸的紀錄片，尤其擔心那種大男性對待女性、或主觀去批判他人的態度，這在張元的作品見到，即使在溫普林、段錦川導演比較樸素的《青樸》裏，導演闖進去拍人拜佛還要追問那女子：「心中有佛為甚麼還要唸佛？」這種過份自我肯定、否定他人的態度令人看來心裏不是味兒。

看到別人的做法，令自己也會有心反省。因為在《北角汽車渡海碼頭》之後，我們再拍了一齣有關性別的錄像《中性》(Androgyny)，作為在大一設計學院舉行的一個探討性別問題的「本男」裝置藝術展覽之用；其後我們還為九四年香港藝術節開幕演出而與城市當代舞蹈團的舞蹈員配合拍了個探討六〇年代到現在流行文化中女性形象的錄像。牽涉到真人真事、牽涉到比較隱密的想法、牽涉到與我不同的性別的形象，我們在鏡頭後面不能不小心，留意如何不致濫用鏡頭的權力、不會歪曲或利用我所拍攝的對象(不管她是一位朋友或是一個地區)，而能發展出有意思的對話來？在錄影機的鏡頭背後我們只好邊拍邊想了。

原刊《信報》，一九九三年十二月十七日

越界書簡



七〇年代之旅

許多年未到台灣了。九三年五月卻剛好碰上機會，去了台灣兩趟：一趟是到彰化開現代詩學研討會，一趟是到高雄中山大學講美國後現代詩人法蘭克·奧哈拉。兩次都有人問起：多久沒到台灣來了？其實幾年前也匆匆來開過會，但說到從容的環島旅行，可是一九七六年的事了。印象有不同也有相同。

一九七六年八月初訪台灣，背着背囊，帶着地圖，還有就是閱讀台灣文學得來的各種印象，決心要不當浮泛的遊客，想老實踏上自己設計的文化之旅。抵埗後第一晚不在台北過夜，就乘火車往淡水去，夜晚在小街上轉悠，早晨來了就到山上看文理學院的古老建築，看磚屋的屋頂上如何既有十字架又有佛塔，成為早年外來與本地文化折衷商量的一個好例子。

選擇到礁溪去，因為那是我們認識的樸素的詩人和小說家的故鄉。去到以後才發覺溫泉吸引來大批遊客，雖然還可以攀山尋覓高處澄淨的水源，但水流迂迴而下，在山間若隱若現，流過下面熱鬧的旅舍，已經很難不被污染了。

因為看過七等生的小說，所以輾轉乘車到過嶺去，在烈日照曬的長長沙灘上，看着那些被大浪掀翻的小螃蟹，想像該是怎樣生命力頑強的巨蟹，才可以在那樣的環境生活下去。坐在羅東街頭的小攤子旁，看着來往的鄉里，不見黃春明筆下當三明治人的坤樹或者打鑼的憨欽仔，正想要說甚麼，忽見路旁緩緩駛過一輛小車，車頂安了喇叭，正用台語講播《大白鯊》廣告，兒子的大玩偶正用另一個方式活轉過來呢。

當時對觀光勝地不感興趣，採取的又是比較低調的角度。在長濱的八仙洞，留意的是挑着碎石修路的父子；在知本看見的是雨後的蝸牛。從南方澳山上望下來，沒看見傳說中的蜃樓，卻看見鎚鎚敲敲的造船老人。不那麼喜歡石像都已被定名的野柳，寧願喜歡還未整理出秩序還未固定造型的

佳洛水。

我因為讀了小說而想細遊鹿港，結果卻是在既古雅又落泊的龍山寺外，看小孩的日常嬉戲、買賣的營生。被布袋這美麗的名字吸引，在長堤附近的旅舍度過一宵，夜來聽着急雨，看窗上猛烈搖擺的樹影，沒想到同時颱風正在北部掠過了。

我們離開布袋，往北港看大廟，買到日報，才知道台中停電，大部分交通也癱瘓了，那便改變路線，去到嘉義，轉火車往台北。火車誤點，行程延遲，我們沿途看見水淹了農田、風吹倒房舍和橋樑。火車行了幾個小時，愈行愈慢，因為沿途要清理倒在路軌上的電燈桿。接近台北了，火車卻停停開開的，還是耽擱了好幾小時，我們只好也跟着眾人下車，向有燈火的地方走去。昨夜還在一個不知風雨的布袋裏細讀小說，翌日卻在路上一下子走得滿腳泥濘。

七〇年代的我們旅行不怕辛苦，不信坦途，倒是有意尋荊棘。仍然相信閱讀中建構起來的世界，走出去印證就發現了參差變化，但似乎還是有蹤可尋，而且總也願意調整自己的想法，在新的路燈照耀下，又會發現一個新的市鎮。

在自然風雨的吹打底下，更欣見人文奇花異木的生長。我很高興在南鯤鯓的代天府五王爺廟後面找到洪通，並且在這位老畫家現實生活環境中，靠他侄女兒的翻譯，與他談天，見到的不是他傳奇的一面，而是日常的一面。颱風過後連綿細雨裏，走在板橋吳鳳路上，沿着路上盤根錯節的木頭，找到了朱銘的家。當時朱銘的作品正開始在歷史博物館展覽，引起了大家的注意。屋外的木頭放在那裏，不會因日曬雨淋而腐朽嗎？朱銘的回答是：要爛的讓它爛，剩下來的才是好材料！我剛從颱風蹂躪的地區過來，慶幸看到一些吹不倒淋不壞的東西。

我在朱銘家見到楊英風，之前已遊覽過他設計的林家花園，後來在他家裏又看到他建築和設計的圖則，比方「育達商專」的校舍，在狹隘的空間裏為學生帶來草綠與海藍。這些照顧到環境與社會的藝術，令人在自然風景之外看到人文的景觀。

在台北的街頭找到周夢蝶的書報攤，彷彿是六、七〇年代現代詩的一個象徵，正如明星咖啡館連起《現代文學》的

世界。我們是看這些雜誌詩刊長大的。五〇年代香港的《文藝新潮》與台灣的《現代詩》互相呼應；六〇年代香港的《好望角》和台灣的《現代文學》及《創世紀》有不少交流；《劇場》從台灣開始，後來更匯聚了港台熱愛電影的朋友了。我受這些現代主義文藝的影響至深，到自己開始創作的時候，又因實際社會環境的變化、外國當代思潮的影響，而自覺或不自覺地有了不同的追求。

香港六〇年代末有了動亂。本來是無所關切的移民社會，由於動亂也令一些對立的立場更加明顯：一方面是認同文革的極左觀點、另一方面是相對而來、更無條件認同殖民地的現狀。在這兩個極端之外，其實還有種種具體的問題，需要考慮，令人覺得事情並不是這麼輕易取捨。外國的民權運動、學生運動，本地的保釣運動、反貪污及要求中文成為法定語文運動，一波接一波而來，這些張揚激昂的潮流，現在事後回顧，可說是一個封閉保守社會在初步開放階段回顧歷史、放眼世界，輾轉尋找自己身分所經歷的種種陣痛。六、七〇年代的雜誌都似帶某一種理想性，文化與政治社會的關連也特別密切。一九七〇年創辦的《七〇年代雙周刊》，在推動學生運動和介紹西方社會運動方面着力不少。在這之前之後創辦的推動思潮的雜誌還有《七十年代》、《明報月刊》、《大學生活》、《盤古》、《知識分子》、《海洋文藝》、《文林》。辦了二十年影響深遠的《中國學生周報》終於在一九七四年停刊，好像代表了原來一種穩健保守但不失開明、強調國家民族觀念但在實踐上也酌量介紹西方現代思潮的路線漸受挫折。繼之而起的《香港青年周報》着眼於普及文化尤其是流行音樂。稍後的《號外》創刊初期在新聞報道和流行文化方面領導潮流，自覺反諷的態度還未變異成雅痞的勢利嘲人。七〇年代雜誌創刊特別多，雅俗文化的交涉商量也特別複雜有趣，七〇年代亦是香港本土文化的形成期：無線長篇電視劇如《狂潮》等帶來的新路線；顧嘉輝的粵語電視劇主題曲，是新一代流行曲本地化的先聲；許冠傑開始由西方流行音樂轉向粵語填詞；本地風格的專欄文字開始出現；寫香港城市的詩和小説開始露臉；香港電台電視部《獅子山下》培養一群在海外學成的新導演，

成為七〇年代末新浪潮電影的主將。七〇年代的理想性有時會變成一種認知上的偏執，有時也會落空成為鼓吹消費的享樂態度；但不管怎樣，這種七〇年代形成的矛盾與調和：城市感性、多元文化、雅俗共存、偏激與妥協輪番交迭出現，也成為香港文化的特色了。

我也差不多在六〇年代末七〇年代初開始學習寫作，不滿意政治掛帥、武斷而指導性的論點，但也不喜歡一些純粹賣弄文字和機智的文派，所以就回頭看舊書店找到的五四舊作、訂閱歐美的地下雜誌與新書。從前輩那兒認識古典和五四傳統，知道許多被遺漏的名字。台灣作者的嘗試，也令我感到親切。我在一九七二年與朋友創辦文學刊物《四季》，第一期在外國文學方面譯介了加西亞．馬蓋斯的專輯，想介紹批判寫實之外的，既有第三世界獨特文化特色與關懷，亦有藝術創新手法、更新對現實看法的作品。在回顧中國文學方面，我們辦了一個當時較少人提及的三、四〇年代上海小說家穆時英的專輯，想重讀這位既寫都市現代、亦寫鄉土寫實的奇才。在電影方面，譯介貝托魯奇的《革命之前》，亦是既有政治視野、亦有藝術創新的作品。除了創作之外，還特別闢欄作書評，評介了當時台灣作家黃春明、七等生、白萩等人的作品。

認識黃春明、七等生諸位的小說，是因為我之前往《文學季刊》寄稿，喜見上面紮實而洋溢生命力的創作。也正因如此，後來見到《文季》的轉變，鄉土文學的論爭，不免有點憂心。關懷鄉土的諸家創作，是我愛讀的，但評論的角度，總不免覺得過於偏狹。外加的政治的誣捏，當然不能令人同意；但評論的狹隘與排他，卻亦不能令人認同，徒然抹煞了諸家創作的深厚與多姿了。

小說家裏面，比較熟悉的是王禎和。他最初在金字塔出版的《嫁妝一牛車》，用了我的小文為序。當時他在國泰公司工作，有時到香港來，也會到電影協會看藝術電影，談起來才知道他也是個標準影迷。七四年他從愛奧華回來，經過香港，我剛好在《文林》工作，做了一個介紹他作品的專輯，又與朋友李國威在《中國學生周報》上做了個訪問小輯。我記得他說起在外國朗誦《嫁妝一牛車》這小說，半途播出裏面提到的民謠《望春風》，說起來他就隨口唱：「聽

見外面有人來，開門該看見，月娘笑阮憨大獃，被風騙不知……」我記得那低沉的歌聲。幾年後往台灣旅行，我彷彿也在尋找那樣的謠曲。對風土人情的感情，不是來自一種論辯的認知，而是從許多個別的人身上接觸而生的。

我在七〇年代末去了美國唸書，在美國的時候聽說王禎和患病，一直希望他早日康復。這些年來，在中文書店裏零星買到他和其他台灣友人的新著，偶然知道一點大家的消息。我見到他在電視台工作之餘做的訪問，也見到所寫的電影劇本，覺得他能正視普及文化，擴闊了自己的視野，嘗試在戲謔俚俗中發展他對人世的關懷。他總是我印象中的好小說家：入世、敦厚，對人情世態有高度的好奇與興趣，而又永遠不失幽默與溫情。

我整個七〇年代在香港的報紙和雜誌工作，寫了不少東西，也包括由於工作而認識我的城市所寫成的長篇與短篇。當時香港沒有出版本地文藝作品的出版社，所以我最早兩本散文集和兩三本翻譯，都是在台灣出版的。我的第一個短篇小說集《養龍人師門》半是神話、半是都市的傳奇，亦要到七九年才在台灣民眾日報出版社出版。又因為出版後編者離開，書籍變成沒人照顧的孤兒，沒怎樣發行，大概看到的人也很少了。最近在台灣開會初次碰見張健先生，他竟說看過，叫我十分驚訝，後來才知道他當時也是叢書作者之一，遭遇同一命運。事過景遷都變成笑談了。

這次從台北坐火車往彰化，途中朋友說起他家在草屯，我隱約記起自己七六年來台灣旅行的詩中，好像也寫過車過草屯。我想自己當時真奇怪，甚麼不好寫，為甚麼偏寫起伏的山頭、粗生的百香果、蚵殼、糯米和蔗糖黏成的紅磚牆呢？我到底在尋找甚麼？我當時尋到了我要找的東西嗎？一晃許多年過去了。台北市愈變愈繁華，我幾乎認不出來。但火車停在一個小站上，從黑暗中望出去，可又有似曾相識的感覺。

我七八年到美國唸書，也繼續早年到台灣旅行那股勁兒，也想背起背囊，就能走畢全程。結果是遇見更廣大的空間、更多的人物，地理空間和人文空間裏，都有許多走不完的路。八四年回到香港，面對香港的變化，一時竟覺難以適應。回想七〇年代以來相信的種種，處處受到挑戰，思前想

後，開始動筆寫《記憶的城市．虛構的城市》這個小說，本來是寫歐美城市的記憶，與香港這個城市，以及一群來回穿插的旅途上的人們，但現實改變得這麼快，我改了舊稿又想要寫新章，本來是關於城市的旅程，結果卻從七〇年代去到九〇年代，變成時間的旅程，也變成文字的旅程了。

今年夏天我終於寫完這小說了，心裏感到釋然。不再執着戀棧過去的時候，舊事反而翻新了。離開台灣多年再回去，認識的朋友不在原來崗位上，不少失去聯絡，但許多時以為隔斷了，其實又還可連起來。幾年前有機會在紐約研究半年，離開前碰見洪銘水先生說起洪通朱銘，勾起我多年前環島旅行登門造訪的記憶。那天在紐約還初遇神交已久的郭松棻和李渝兩位，談起來親切無礙，來自不同地方的一群人有不少共同關心的問題。

我回來後找到李渝的小說集，靜靜看完了，感動之餘，也覺得小說的藝術畢竟是有進展的。我想起八九年在星加坡一起當評判的張大春和他的小說，還有李昂、朱天文的新作，楊澤、夏宇、鴻鴻、羅智成和陳黎等的詩，也像近年看到的如侯孝賢、楊德昌的台灣電影，以及逐步比較成熟的女性論述、一些編得較好的人文叢書，這些新作品令人覺得七〇年代的現代和鄉土之爭，並沒有在理論上爭得勝負，反倒是有了各種影響，在後來較好的創作中融和化解了。沒有領導的潮流、雄辯的主張，但還有個別沉實的作品。香港和台灣七〇年代創作的一群人，經歷不少激昂和挫折，各以不同的步伐來到今天。

這次在高雄的時候，鍾玲和畫家徐君鶴陪我到美濃的鍾理和故居去，那真是塊好地方。看到鍾理和的書籍和舊影，想起他的一生和創作的志氣，看到屋內收藏的各種台灣作家的書籍，看到老去的平妹優雅而親切的神色，就像我在旅途中所見種種好素質，總是令人肅然有了敬意，停下來徘徊意欲留連。這樣一所故居，不光是對一位作者的紀念，也是凝聚種種文學理想的一個象徵，在屏山的庇護中，門前可望向遼闊的遠景。但聽說因為建水庫的計劃，故居可能要拆去，若果如是就真令人惋惜了。

午飯在美濃吃到道地的客家菜，見到當地的朋友，畫家

說起他愛畫的野薑花，依路傍水而生，被人踐踏，受人忽略，但有機會又再蓬蓬勃勃地生長起來。我閉上眼睛，就彷彿看到這些好似卑微的花朵，在一處隱沒了又再在另一處生長，永遠不會消失。

晚上演講完了我又在書店裏買到許多認識或不認識作者的新書，同時也不禁想起：王禎和已不在了，我在香港的朋友李國威亦已不在了。國威是典型的七〇年代的人物，詩酒浪漫，甚至不惜為此賠上性命。我們當年一起辦文藝雜誌，做了許多傻事，又經歷許多挫折，如今他已不在了，看到好的小説，又有誰可以跟我分享呢？想到這裏，不禁覺得七〇年代對我真是遠了。但我結果還是買了一大堆電影錄影帶和雜誌。我知道在不同的地方總會有朋友跟我一樣默默地繼續欣賞和創作。我覺得那些遙遠的東西，好像雲一樣飄散又再組合，變化成新的樣貌，再裝進我的行囊裏。

原刊《中國時報》，一九九三年七月二十四日

在惠州尋找東坡

我們走過惠州街頭，走過市集，去找東坡故居。街頭都是年輕女孩子，帶着傢伙，坐在路邊，招呼遊客擦鞋。她們旁邊放着小凳子，也真有人坐上去。我們卻忙不迭搖頭：鞋子太髒了，不好意思讓人擦！

昨天晚上，吃過晚飯，為了找新華書店、為了看看東江，我們一直摸黑往東走。走了沒多久，雨又落下來。我們迷了路，往回走，轉來轉去，路又泥濘，身上又背着東西。轉回大路，找到第一所旅館便在那兒投宿了。沒想到那旅館——真要命！

今天倒是晴朗，市集裏有潑剌游來游去的魚、新鮮的水果，還有惠州最有名的梅菜，金黃帶着霉青，嗅起來甜甜的帶點酸味，在路旁疊成一個小山。你在惠州到處看見梅菜。昨天在東坡紀念館那邊，一個小賣部裏面，字畫的旁邊，也在賣梅菜。我想買蘇東坡在惠州那本書，賣光了，沒有了。梅菜倒是有。在展覽館裏看完，外面忽然就下起雨來，我們站在廊下閒聊，看外面的雨。雨一直下過沒完。我只好又回去看展覽，展覽很快又看完了。都是些名人題字。來訪嘉賓的書法和詩詞。日本友人來訪，送了兩冊小飛俠彼得潘畫冊，也隆重地放在玻璃櫃裏展覽。我比較喜歡大廳當中惠州的模型圖，大概標出東坡住過的地方。展覽館其實建得不錯，如果能整理文物和資料，用攝影圖片和文字好好詳細介紹東坡在惠州的行蹤，一定比現在這樣展覽名人到此一遊的書法更有意思！我在這邊再問，還是沒有東坡在惠州。都是些賣給遊客的小眉小眼的東西。外面雨還在下，這不變的糾纏不清的天氣，不知會放晴還是會打雷的天氣，真是叫人心煩。

東坡對這些事，大概不會心煩。中國文人對陰暗不定的天氣，好像看慣了。東坡本人的遭遇，也夠坎坷了吧，一再被貶謫，難得的是他始終曠達，處處都有西湖，處處都有文章，有與人為善的好意。我們走過的西龍橋，據說籌款時，

東坡也捐了身佩的犀帶，傳為美談。橋建成後，村民歡宴，三日飲不散，真令人遙想詩人當年煥發的英姿！雨停了，我們走到山下，看白石的東坡居士像，雕得還不錯，至少比新俗的紅紅綠綠顏色好得多了。他一手持書，肅然穆立，詩人的端莊是有了，詩人的放逸倒是不見。旁邊有朝雲墓，朝雲信佛，據說臨終前誦六如偈：「如夢幻泡影，如露又如電，當作如是觀。」東坡放逐到惠州，有朝雲這樣聰慧的女子相伴，對彼此都是安慰吧？痛失伴侶，一定更格外傷心？抑或他也看化了？

對昔日詩人的想法，我們也只能揣測。正如我們沿着江邊，去尋找詩人的故居，我們也只能通過疑真似幻的痕跡，推測詩人活動的空間。江邊泊着貨船，載着上游運來的香蕉。岸邊華俗的新樓，原來卻是新建的公廁。我們按地圖尋找東坡亭，結果卻闖進了玻璃廠，對着一列青綠玻璃瓶砌成的牆，發覺被鎖在工廠裏，行不得也哥哥！如果東坡重來，在這經濟開放而又不是完全開放，思想意識緊控又無法徹底控制的九十年代，他也會像我們一樣，想尋覓山水卻看到滿街的性病廣告、看到市場肉食的豐裕但也看到書報品種的貧乏？他也會像我們一樣，迷了路，走得滿腳泥濘？他也會像我們一樣，隨便闖進大街上一所旅館投宿被敲了竹桿，夜晚在電視上看到五一勞動節遊藝晚會上的女歌星在唱《珠江你這多情的江》而雄糾糾的英偉男歌星要告訴你心裏話說做一個軍人為國效忠是多麼光采的一回事而夜深了你就不斷被電話騷擾有三個女子在外面拍門開了鎖要推門進來幸好我們在裏面反鎖了你也會像我們大大嚇了一跳感到有點像聊齋的書生吧……

你可是化身出現在我們眼前了？我們按地圖來到這人煙鼎盛的民居，不見東坡亭，卻見到東坡小吃店、東坡儲蓄所、東坡倉庫門市部、東坡糧倉榨油加工廠，你是搖身一變，化為千百東坡了。空氣裏有煙塵和花生的味道。

你當年買田建屋，打算在這裏終老的。你生性曠達，也就安於放逐的生涯。你的房子和田地，如今是怎麼一種面貌呢？大概應該就是在這附近吧。賣冷飲的大娘，教我們走上斜坡。那兒是一所中學，東坡亭就在學校旁邊，已經殘舊，但卻有遠眺的視野。我們沿着學校圍牆走，又發現了另一個

更生動的東坡像，留着鬍子，一手圍在胸前，沒有那麼嚴肅，但似乎更豪放敦厚。站在學院的牆邊、旗幟的下面，卻神色自若，詳和自如。家昇為了拍攝封面，走過一群做體操的中學生，攀上牆頭去親近東坡，我和夢南在牆下細讀壁報上的詩文，發覺在條條框框之間，還是偶有佳句。我們都同意，這地方，比起昨天所遊的西湖紀念館，更是適合起居作息的地方，我們特別喜歡那旺盛的人氣和生動的聲色。

這邊沒有一個紀念館。當年田畝和屋宇的地界一定已經模糊了。但我們在這區漫步，卻又彷彿處處找到痕跡。那些古老的房舍，可能就是多年一直留存下來的。其中一列改成東坡小學，孩子鬧哄哄地在廣場上，玩他們的遊戲，又跟隨我們的攝影機，好奇地看着外來人。舊房子亦有些變了工廠、小吃店和門市部。惠州學宮留下來，卻盡是殘破的歷史危牆、破木的門扉。在一所中學裏面，從鎖着的門窗往裏面窺望，可見它曾改作不同用途。旁邊中學課室裏正在上課，老師繼續講書。我伸手撫摩破牆，彷彿摸到歷史佈滿皺紋的臉孔。

原刊《星晚周刊》，一九九三年二月

昆德拉的「感情的人」

在紐約的一個晚上，在珍和雲遜中央公園以西的公寓裡，吃過甜品，喝過咖啡，大家坐在那裡閒聊，從《歐羅巴·歐羅巴》那位女導演說到《我私人的愛達荷》與《亨利第四》的連繫；從納波的小說(那位印度知識分子把它批得一文不值！)說到《喜福會》，最後不知誰說昆德拉，賓帶頭說：「我不知中國的知識分子怎麼會那麼喜歡昆德拉！」他說他最受不了昆德拉的大男性主義、他對女性的描寫、他的犬儒和小聰明……

我正在想這問題，坐在對面教人類學的雲遜問我：「你也喜歡昆德拉嗎？」

這真是個不容易回答的問題。我只好告訴他說，我可以理解中國的知識分子為甚麼會喜歡昆德拉，因為他代表了對某些習以為常的想法的挑戰，對自我的反省。我嘗試解釋那背景。

但是，我也喜歡昆德拉嗎？

這問題就很複雜了。我也有喜歡的時候，但可能由於跟別人不同的理由。我的朋友們看了《難忍存在的輕》，男的都以為自己是湯馬士，女的就覺得自己是莎翩娜，而我，作為一個男性，反而比較理解桃麗莎的心情呢！

回到香港來，尤其感覺有更多人由於不同的原因喜歡某些東西。你碰見那麼多村上春樹的摹倣者以致你不想再看村上的小說，艾高的硬皮書變成用來拿著拍照的道具，有人擁護昆德拉是因為改編的電影裏夠多裸體鏡頭。

隨便大家怎樣做吧。只是我還在想昆德拉的問題。臨離開香港前，有朋友說讀《不朽》讀不下去，另一位朋友說看不明白，我答應看完了大家討論。我讀過也讀不下去，放下來，後來，一個睡不著覺的晚上，隨手拿起，才又一直看下去了。

《不朽》有昆德拉的優點也有他的缺點。看來看得艱難點，但裏面卻有理解他其他作品的線索。這也當然更令我想

到：中國作者從昆德拉身上看到甚麼？或者說：可以從他身上看到甚麼？

《不朽》可能是昆德拉寫得最「放鬆」(你也可以說最「放肆」)的小說，沒有《難忍存在的輕》和《笑忘書》那種精密的結構，作者自由地把議論和故事結合，重寫逝去的藝術家哥德和海明威的故事，假想他們死後在天堂的對話。他還在小說最後一章才引入一個新的人物。幾乎所有那些《小說技巧初探》之類入門書教人要遵守的金科玉律都被他打破了。他充滿自嘲，在小說裏創做了一個名為阿弗納琉斯的角色，對昆德拉寫的小說完全不感興趣，勸他晚上跑步以擺脫色情的幻想，又說他對無聊的事感興趣，對嚴肅的事覺得厭煩，酷似一個年老的看門婦人！

昆德拉借與阿弗納琉斯的對話，當然也說出自己的看法，他嘲諷那些只建立在「橋段」上面的小說，像用鞭子追逐著人們向結局狂奔。對方說若果不然，擔心小說會變得枯燥無味。當時他們正在分享一盆鮮美的鴨子，昆德拉說：品嘗美味的鴨腿時，你感到厭煩嗎？你會匆匆奔向目標嗎？

難怪昆德拉說他的小說是無法撮要的。但我想這美味晚餐，未必適合所有的腸胃。尤其對於大部分習慣於甜酸排骨的讀者來說，細啖之餘，就會發覺對他們來說不是過分辛辣，就是太多細刺了！

小說名為《不朽》，但並沒有化太多篇幅專門討論不朽。昆德拉說有小的不朽和大的不朽。小的不朽是指一個人在認識他的人心中留下了回憶，大的不朽是指在不認識他的人心中留下了回憶。藝術家和政治家的工作容易引向後者。他小說其中一條支線(他的小說總是幾條線平行發展)裏，他寫了哥德和貝蒂娜的故事。哥德是大家都知道的名作家，他似乎也像某些名作家一樣，出盡力氣去跟不朽拔河。昆德拉的問題是：可是像貝蒂娜這樣一個默默無聞的少婦，怎麼也會有同樣的想法呢？在昆德拉筆下，貝蒂娜去拜訪哥德和貝多芬，似想挑逗他們。她跟哥德通信，後來甚麼不惜扭曲事實，寫她的傳記。

我必須聲明：這是昆德拉的說法！在其他一些作家(比方羅曼羅蘭、艾呂雅和里爾克)筆下，貝蒂娜是受到歌頌的。我還記得讀過里爾克，他把貝蒂娜和歷史上其他一些女性並

列，稱她們為愛的祭司，認為她們的愛，超越了愛的對像。里爾克本身是深情厚義的人，所以投射了這種看法。昆德拉卻想借貝蒂娜，去說另一個問題。

《不朽》小說另一條線，寫了保羅和阿湼絲兩夫婦，以及阿湼絲的妹妹洛拉。我看了大半本才發覺，這三人的關係其實是平行於哥德、他太太克莉斯蒂安娜(大紅腸)以及貝蒂娜三人的關係的。當然不完全一樣，但尤其在描寫洛拉和貝蒂娜的感情方面，某些共通的素質把兩條無關的線索連起來了。

昆德拉為甚麼集中火力去對付洛拉／貝蒂娜呢？我後來終於想明白了。不是由於他侮辱女性，而是由於洛拉／貝蒂娜對於他是一個浪漫派的形象，而這是昆德拉覺得最可怕的東西。

這跟中國知識分子、中文讀者又有沒有關係？我想是有的。五四到如今，浪漫主義的狂熱其實並未過去：不管是以革命浪漫主義還是以敢愛敢恨個人主義的姿勢出現，見於三毛的小說也見於民運分子的回憶錄、見於藝術家對表面的西方狂放姿態的認同。關於這種感情的態度，實在值得我們再三思考、再拿出來談談。

在一個多人的場合，看見有人借醉指著另一個人來罵，旁邊一個人還要鼓勵說：「他是真情流露呵！」一個外國回來的畫家，感慨地說外國畫畫的同學「感情真是奔放，中國人永遠沒法比得上！」讀到一篇影評，那位作者嫌一套電影拍得「不夠煽情」，說太平淡了。近年連介紹演藝的電視節目也要名為《演藝傾情》，電影名字都有「情陷」、「情牽」、「情迷」，再不就是「驚情」、「傾情」、「留情」。感情感情，到處都看到這個名字，像枚別針，像個臂章，變成價值、變成標準。於是無理的言論大可打起「感性」的招牌，說一個明星的樣子太「理智」就是一種貶語了。

這使我想起昆德拉筆下的「感情的人」。昆德拉在這小說《不朽》中說：「歐洲文明被認為是建築在理智之上的。但我們同樣可以說：歐洲是感情的文明，它孕育產生了一種人的類型，我喜歡把這類型稱之為感情的人homo sentimentalis。」昆德拉用這詞語不僅是指一個有感情的

人，而更應解釋為把感情上升為「價值」的人。昆德拉的看法是這樣：感情應該是在不知不覺之間出現在我們心底的，但當我們「期望」去感受它，刻意去表達它，感情就不再是感情，而是感情的摹倣、感情的炫耀。是一種類似歇斯底里的狀態。

在昆德拉這新小說裏，洛拉，正如與歌德交往的貝蒂娜，是這樣一種「感情的人」。她的自我非常顯眼，她要向每一個人說出她的悲哀。當她離了婚，她要每個人都分擔她的憂傷。她給姐姐和姐夫送一些要令他們記起她而他們實在並不需要的禮物。她不斷轉換愛人，而當她又一次愛情失敗，她的愛人跟她分手，她決定在他家中自殺。她打電話給姐姐和姐夫，他們都對她的情況十分擔心。她結果並沒有自殺，但正因她覺得自己是這麼不幸，她是這麼沉溺於自己的憂傷中，以致她覺得自己有理由去做任何事。

洛拉的姐姐阿湼絲在許多方面是跟洛拉相反的人，她不喜歡跟別人談自己私事。洛拉不斷在她的「自我」上面加上新的屬性，令它更顯眼。阿湼絲卻是不斷減去「自我」表面和外在的東西，以更接近自己的本質。洛拉不斷跟人談自己，阿湼絲卻越來越想避開人，她每年都想設法躲到瑞士去幾天，甚麼人也不見。她特別記得父親在臨死前，撕去自己一切私人信札和照片，甚麼也不要留下來，不要讓人猜度他的私生活。阿湼絲覺得自己接近並了解父親，跟她父親之間有某種親密的默契。阿湼絲與洛拉的不同，具體表現在許多細節上，比方墨鏡。昆德拉的小說最擅用這樣的道具，比方《難忍存在的輕》裏的小圓帽，對每個人有不同的意義。墨鏡在這裏也是這樣。墨鏡是阿湼絲用來隱藏自己的工具，但對洛拉來說，卻是悲哀感情的象徵。她每次都因哭得眼睛紅腫才戴上墨鏡，所以她的墨鏡就像是悲哀的象徵。即使由這小小的道具，也見出兩人對待感情的不同。

我們在日常生活裏，也不斷見到許多洛拉，把所有感情公開化，把自己的軼事留進別人的記憶中，企圖令自己變成不朽。如果你覺得自己有自己的原則，不想把私事公開，別人反而覺得你是怪人，要審判你了。昆德拉的小說裏，正是寫阿湼絲這樣的人一生總碰上洛拉這樣的人，逃也逃避不了。阿湼絲想駕車遠離人群，自己孤獨一人，但正是在路

上，遇到了坐在路上想自殺的女子。這女子好像也是洛拉的一個化身，她感到自己有莫大的悲苦，所以坐在路上等死，想讓路過的車把她撞到。因為她覺得自己最命苦，所以完全沒顧到對其他人會做成甚麼後果。結果是阿湟絲因為要閃避她而交通失事逝去，她卻沒事地走開，對一切渾然不覺。一個要避開其他人、要低調地泯滅自我的人，到頭來還是會被一個自我感情洶湧而不理他人死活的人害死。這是偶遇。但這也不是偶遇。世上人際關係的網絡就是這樣。

阿湟絲的丈夫保羅是一個被那種強烈的感情姿態所迷惑的人。所以他對洛拉又同情又有好感。保羅在某一兩處被稱為一個自掘墳墓的人。因為他概念化地支持激進反文化的態度，不知連他做的一切也正在被反之列。他想認同女兒的觀點，但其實年輕人、包括他女兒，未必有一個明確的觀點、也未必對。保羅是當代知識分子的一種形象，趨好新知，抽象地談理論，不知他抽象支持的理論正是排斥他存在的一種理論。自掘墳墓的人。他欣賞洛拉的強烈感情，結果他真的娶了她，她一天到晚聽馬勒的強烈感情的音樂，他女兒要聽強烈的樂與怒，教他受不了！我們相信的東西決定了我們的結果。

昆德拉筆下的洛拉和貝蒂娜，是自我中心的人。她們從來沒有跳出自己的感情的戲劇，關心一下別人。昆德拉這樣說貝蒂娜：不論她到甚麼地方，她那個「我」像面旗幟似的在她身後招展。她說愛的時候，愛的不是對方，而是自己的形象。

五四以來的作家和藝術家，無可阻擋地接受了浪漫主義的浪潮。今天思潮的底子更窄，對自己的信心更淺，接觸西方往往又是最表面的東西，自然更無條件地拜倒於「我我我」的感情姿態了。對於「感情的人」，閱讀昆德拉大概是一服清涼劑。他對堂皇和偉大的厭倦，當然也表現在他小說的形式中：比方不用史詩式的長卷，而重視偶然的插曲、題外的即興。成功的作品當然是天馬行空，穿穿插插又連得起來。在比較放縱而好壞參半的作品裏，昆德拉就像他自己筆下的阿弗納琉斯，「像一個沒有弟弟而悶悶不樂的孩子，自己同世界遊戲。」正因為我們在世界上找不到對我們笑聲的回應，我們只好把世界看成一個整體，使之變成我們遊戲的

對象，使之變成玩具。但把世界看成一個整體，看成一件玩具，對一個小說家來說，當然也就有他的兼顧不周之處了。

原刊《華僑日報》「越界的藝術」專欄，
一九九二年三月十四日、二十一日

民族電影與國際化雜拼之間

俄亥俄大學的國際電影研討會已經辦到第十五屆了，這一屆同樣有一個有意思的主題——「民族電影再思」，與會的有來自各種不同背景的學者和電影工作者，放映不同的電影，仿如一個小型電影節。每天上下午各有兩場討論，晚上還要看電影，真是比上課還要忙碌。但另一方面，彷彿看到當前世界的電影潮流，理解各自不同的問題，也是一大收穫呢！

一位年輕的黑人學者，熱情地呼籲一種加勒比海國家的民族電影，說它們繼承共同的文化傳統。也許這未嘗沒有道理，但對於來自香港的我，自然就不免擔心——一種大一統的民族電影，會不會壓抑了其中參差不同的聲音？一位學者說到烏克蘭的民族電影，我又想，當然，像柏拉真諾夫的《石榴的顏色》這樣的電影，真是有很強烈的民族文化的色彩，構成與眾不同的敍事方法；但另一方面，與現代電影科技的結合，不也令傳統文化變得陌生化，產生了另外的品種？我發覺，強調民族電影的，往往是來自過去帶有殖民或半殖民經驗的國家，面對強勢的他人的文化的侵吞，努力要尋出自己的身分來。

但在另一方面，歐美等「第一世界」國家，說的卻是混雜的文化、錯位的文化，要說純粹的民族電影、單一的文化身分，逐漸變得不可能了。在美國電影的論壇上，討論的都是黑人電影、少數文化的電影、女性電影。伊鳳·蓮娜、鄭明河的名字，取代了尊福、鶴斯的名字。

在日本電影的一個論壇上，新一代的學者，剛好與過去強調東方美學傳統的學者相反，強調日本電影的傳統本來就是駁雜不純的，即使提到黑澤明的《天國與地獄》、小津安二郎的《晚春》，用意也在指出異國的成素，不願強調文化的承傳。

也許是有點矯枉過正？印度電影當然有人提薩耶哲·

雷，但年輕一代印度電影學者提得最多的，還是一齣近作Masala，由多倫多的印裔僑民拍成，拍的是移居的錯位、文化的混雜。傳統印度的神祇只在錄影帶中出現，與閒居無事的母親聊天，傳統的歌唱舞蹈變成肥皂劇的幻想，風格是破碎、反諷、對傳統逝去毫不傷感。

法國電影，令你想起強烈的民族風格了吧？不，今日的學者告訴你，法國民族電影的黃金時代早已過去。今日是面對荷李活的威脅而製造出來對抗的「新——荷李活——潮」，是歐洲跨國製作的「歐羅巴布甸」，不是深海獵奇，就是越南懷舊，不是哥倫布新大陸人間有情，就是和法國大革命有一個難忘的約會，都是千萬金元媚俗製作，放棄了法國電影的婉約抒情細緻，要去和荷李活爭一日短長。

由於投資趨勢，也就配合跨國演員、英語對白，甚至少用對白了。《情人》用英語對白，學生上課唱歌用法語，大概也是折衷調節的例子，還算票房成功的異數。其他的跨國巨製就未必這麼成功了。香港藝術中心近期的「美國製造」放映不少美國重拍法國電影的例子，可惜沒有討論，若從美法的文化錯綜、商業與藝術的糾纏去看，一定還可以看出不少問題。

因為有兩篇文章提到這種趨勢，過去專門研究法國詩意電影的德里．安德烈(Dudley Andrew)就有點沉不住氣了。輪到他說，他說我們研究電影的學者不是應該討論我們所相信的，而不應該去追隨目前的市場和潮流嗎？

唉，德里．安德烈，你說得對，我們應該另有標準；但另一方面，電影文化從來就與經濟和政治互相牽連，並不是不可以討論的。討論日本電影的一篇論文，說到日本自從《羅生門》以後，如何設法打開外國市場，中間有不少錯誤估計、反覆起伏，這經濟的問題背後連著文化因素，未嘗不值得今日外銷的中港台電影參考。一位為美國當代博物館籌辦委內瑞拉影展的學者說，作為一個籌辦者，她也扮演了一個文化翻譯者的角色，把作品從原來的文化脈胳抽出來，又思考該如何補充轉述，為不同文化的觀眾提出一個脈胳？我想起去年在加拿大有官辦的「香港節」，近期亦有在歐美介紹香港電影的活動，明年比利時的藝術節亦有香港文化的部份。到底是甚麼文化代表了香港，香港向外呈現了一個怎樣

的形象？這恐怕都是我們關心的問題。如果籌辦者和參與者缺乏了對他人和本身的文化的理解，這種溝通就令我們擔心了。

研討會首天放映了巴西女導演蘇珊娜·阿馬里(Suzana Amaral)的《星星的時刻》。她曾拍紀錄片無數，又在電視台工作。卻只拍過這一部劇情片，一直沒法開拍新片，有人問她現在國家電影局由一位女性掌權，對她可有幫助？她搖首不迭說：「一點忙也幫不上！」

比較起來，南斯拉夫克羅地亞導演利高·基力(Rajko Grlic)就幸運得多，不但曾在國內執導多部作品，離國後還以外國資金拍了《白色玫瑰的那個夏天》，有洛·史德嘉等大明星助陣。這電影在閉幕日放映，電影導演目前正在俄亥俄大學的電影系任教，也出席與觀眾談話。兩齣電影先後看到，不禁令人覺得恰成對比。巴西電影拍得簡素，技巧撲拙，可有不少感人的地方。東歐導演手法流暢、攝影優美，人物卻顯得浮光掠影，文化細節(戰爭的詳情、水上飄流的燈火)也因國際化而變得概括了，因為是國際製作，說的是英語，人物的對話變得簡略，文化背景顯得抽空，鄉土風光變成純視覺之美，令人想起中國導演陳凱歌國際製作的失敗之作《邊走邊唱》。巴西導演的作品野心不大，反而保留了具體和細緻的層面。這兩齣相反的電影，彷彿也反證了本土和國際兩種路線的不同取向。

第三世界的簡陋條件，似乎並不妨礙他們創作熱情。電影事業的困難可是全球性的現象了，香港的電影業正處於低潮，但比起九二年只有五齣電影作全國性發行的保加利亞電影，又真是有天淵之別。如果沒有國家的資助，大部分歐洲電影業都會陷入危機，對於一直自己掙扎無人扶助的香港電影工作者，這恐怕簡直是不可思議的事。獨力掙扎成功，香港電影工作者也逐漸得到國際的認知，吳宇森在荷里活完成的新片頗獲好評，徐克也要進軍影城了。外國影評也開始分析吳宇森與法國新浪潮的關係、說後現代與都市空間。對我來說，反正豐富了香港電影的討論，又有何不可？不過回顧我們本土的電影事業，製作粗糙馬虎、對劇本不夠重視，對電影資料缺乏整理，即使電影節也只有觀影而照例沒有深入

研討，似乎都是我們遲早不能不面對的問題呢。

我在研討會上提的論文說的是香港電影與中國電影的關係，如何形成民族電影一個異數。香港因為本身的特殊環境、混雜的文化，令它不會如加勒比海、烏克蘭那樣追尋一種民族文化傳統，但另一方面，也不是一個普遍性的後現代混雜模式可以解釋得了。在世界電影的繽紛潮流之中，要討論香港的文化身分，恐怕正得在這兩個極端的中間開始探討。

原刊《信報》，一九九三年十一月二日

布魯塞爾筆記

這次去布魯塞爾的藝術節，主要是參加詩與攝影展覽以及有關文化身分的講座，主辦當局邀請來自北京、香港、台北每地一對文字工作者與攝影工作者，合作以城市為主題的作品。五月三日，以城市為主題的詩與攝影展開幕。展覽館相當寬敞，中、港、台的作品各佔一面牆，後面還有一個大廳，後來作為中、港、台資料站之用。統籌藝術節的菲·萊辛(Frie Leysen)在展覽的開幕禮上說，這藝術節特別有一個中、港、台藝術的焦點，是希望向歐洲的觀眾介紹其他地方的文化，希望他們認識自己以外的文化。同時主辦當局邀請觀眾在參觀完這展覽外，拉隊到幾條街外藝術節本部的咖啡店去參加酒會，因為在那兒還有比利時當地藝術家配合所作的、以布魯塞爾為主題的詩與攝影作品展覽，希望大家參觀。主辦者對文化交流的用心，在這些小事的安排上也見得出來。

但有時有良好的意願，在實際進行時也會遇到不少困難。比方配合藝術節出版的中、港、台小說選就未如理想，尤其欠缺香港文學作品。所以在五月七日的「城市與文化身分」研討會前，我覺得傷腦筋是，如何與對香港文化缺乏認識的比利時藝術家，甚至是來自大陸、台灣的藝術家討論這一問題呢？我的發言大致如下：

去年比利時根特(Ghent)地方的當代美術館館長楊荷(Jan Hoet)先生，來港與香港藝術中心的何慶基先生，聯合籌辦了「比利時藝術」(Art in Belgium)的展覽，向我們介紹比利時藝術的多元性。展覽在香港舉行，為香港觀眾籌辦，而且特別突出與香港文化身分相似之處。在展覽其間，配合舉行了「文化身分與本土意識」的研討，我也應邀參加。

會上楊荷先生向我們介紹了比利時文化的包容性。正因

為他們沒有很強的國家民族特色，反而令他們更自由地吸納來自各處的藝術。楊荷把這種溶匯再生的特色，稱之為「迴環身分」(cyclic identity)。在這方面我當然看到很多跟香港文化相似之處。但當楊荷繼續說：「比利時也沒有一個明確的文化身分，但我們不是也活得很好嗎？」並以此移用到香港的討論上去，我卻忍不住提出異議，因為香港的情況並不完全是這樣。

儘管比利時強烈受到北面的荷蘭以及南面的法國文化的影響，但彼此同屬綿遠發展的歐洲文化的一部份，而且雙語教育和文化隨地區有所側重，或在政策上受到同樣的重視。相對來說，香港的雙語教育是殖民的結果，加上商業社會的現實考慮，並沒有一套完整的文化政策、長遠的教育制度，不能令學生對自身的歷史文化有所了解。所以不僅殖民者長遠以來覺得香港沒有自己的文化身分，即使其他中國人的社會，由於社會制度和政治取向的不同，亦往往簡化香港為一商業社會和文化沙漠。甚至香港人自己，也往往「內化」了他人的偏見，自己找不到一個聲音，說不清自己是甚麼模樣。

所以一方面楊荷的討論，或者其他後現代文化的觀點，令我們自覺身分的不隱定性、知道狹隘的本土性難以立足；但另一方面，在目前的處境中，認識香港的特殊性，又有現實的需要。正如若要討論香港的後殖民處境，並不等於說抗拒了殖民地的文化，就可以沒有問題地回歸到一個國家民族的文化。在今天的香港談文化身分還可以是有意義的，因為這是對抗「自我否定」與「自我抹煞」的一種態度。若果在今天的德國或法國談這問題，或許會引起強調民族主義的純粹性、或者強調本土文化的偏狹性、或者結合保守政治變成排斥外來移民。但在香港的今天，明白不小心可能引致的偏側以後而提這問題，這意思不過是說：我們是存在的，我們是跟你不一樣，但也不希望被你簡化，我們正在思考：我們是誰。

香港作為一個城市，也跟其他中國人聚居的城市、或者不同國籍人士聚居的國際性城市，有顯著的不同。作為一個城市，香港以狹小和擠迫見稱：四百平方哩住了六百多萬

人，既乏歷史遺跡，亦非文化城市。但在這幾十年來，卻發展出獨有的城市文化：其中雅與俗文化、政治與藝術拉扯滲透的問題、前衛藝術與文化傳統的問題、傳媒與資訊的問題，顯然也是國際藝術節關心討論的項目；在一個較小的範圍來說，也是中、港、台及其他中國人聚居社會陸續面對的問題，香港經驗的反思與研討，未嘗不可以擴寬豐富了廣義的中文文化。

有關香港城市有過種種濫稱，如它被名為「東方之珠」、「橋樑」、「櫥窗」、「通道」、「購物中心」、「轉口站」，它又被認為是東西文化、傳統與現代的交匯之處。但種種既定的濫調是否適用？種種矛盾如何並置，恐怕還得重新思考。我們應邀參加藝術節，面對的挑戰當然是：如何用我們的媒介去展示我們的城市呢？

我與攝影師關本良談過好幾次，也走了好些地方。我們不想浮光掠影地捕捉遊客眼中的影像，但如何可以傳達個人感受之餘也表達多一點想法呢？結果我們除了表現香港，也表現了看與被看、敍述與被敍述，思考人們如何再現香港的問題。〈形象香港〉一詩裏有許多聲音敍説香港的故事，當然也顯示了説的人的立場。〈雀仔街〉是在大英博物館門前回想我們那條遊客常去的街道，不是要跟隨遊客的獵奇，但也不以為簡化為一個本地人角度就説得清楚。〈老殖民地建築〉不僅寫逐漸消失的殖民架構，也暗示寫實式「再現」的不可能。這裏面如果流露困惑，也是同時希望不失自省。〈大角嘴填海區〉是對攝影師，也是對我們所有想去説清楚香港這城市的朋友們的一種勉勵吧。

二

從比利時回來好幾個星期了，仍然想説説從我的角度所見所思，以及未見報道的一些問題。

五月七日的「文化身分與城市」及「藝術與政治」研討會是唯一大型、公開，包括了中、港、台及比利時藝術界的研討，亦是出席人數最多的一個研討，其中引起爭論的問題，我覺得直接與文化交流有關。到目前為止，仍未見所有的中文報章對這有甚麼報道或討論，我且試在這裏談談。

我提出探討香港這城市文化身分的兩難——一方面混雜的文化並不容許我們回到一種簡化的本地人的觀點；另一方面，一種世界性的後現代的說法亦不恰當，因為我們可以見到即使香港與表面相似的比利時之間亦有極大的不同；而在目前的政治、文化處境之中，通過與其他種種文化的「不同」去思考文化身分問題，恐怕還是有需要的。

我的看法不是唯一的觀點。會上有不同的看法。比方來自中國的第六代導演、拍過《北京雜種》的張元，就認為藝術無分東方西方，所有藝術家追尋的，都是純粹的藝術；即使商業片，東方和西方的商業片也沒有分別。他舉的例子是——有一位捷克小說家，去了法國以後，不是寫出了法國式的小說嗎？

張元論點的膚淺，頗令我吃了一驚。不光是東方藝術與西方藝術有不同的追求，東方的商業片和西方的商業片在形似之中，其實也有製作、觀念、觀眾各方面的不同，吳宇森在香港拍的電影和在荷里活的比較正顯示了這類文化差距。至於那位捷克小說家，如果是指昆德拉的話，正是既批評了東歐的政治，亦批評了西歐的社會，正是由非常具體的愛慾和政治推到較深入的文化差異的層面。

後來有西方觀眾問張元另一個問題：「文革是對傳統的破壞，到你們這一代有沒有對傳統不同的反思？」他的回答更簡化：「文化大革命根本就是中國傳統最壞的一面的極端表現！」這樣偏頗的看法，不禁令人擔心，這樣的自我認識和文化定位，如何可以從文化交流得益呢？

因為張元代表的看法，好似是認為他與西方是沒有分別的，強調的是一種「世界性」的藝術，若再加上對自己傳統文化粗淺的否定，對政治文化簡易的擺脫，與其他文化相遇時只能強調「相同」而無法反省「相異」了。

照這次比利時的經驗看來，文化交流的首要條件，恐怕還是對自己文化的認識，然後是了解其他文化的能力，然後才可以彼此對話、互相交流。把一齣戲帶到外國演出不等於文化交流，如果大家覺得過去演藝發展政策只重視演出，亦對在外國舉行「香港節」純粹搬演一些娛樂劇目覺得不滿，那麼民間主辦的文化交流如何可以做得更好呢？

這次藝術節是以戲劇為主，集中在演出方面無可厚非，但若從文化交流的角度想，那麼主辦的籌劃、文化的報道，恐怕就不能僅以此為滿足了。

就以香港方面的兩個演出——進念的《關於香港的二三事》和梅卓燕的《獨舞》在比利時觀眾的反應和接受來說，我自己看到和聽到的，就跟《信報》兩番報道和《華僑日報》兩番報道的稍有不同。我想這不是誰對誰不對的問題，而是我們由此想到如何歸納許多不同的片面印象綜合資料作出分析？又如何由此去交流呢？我聽過一位從德國過來的香港朋友說，進念的演出不錯；但也聽過一位從加拿大來的戲劇節主辦人說不喜歡進念的演出，覺得徒具形式而沒有生命力；另一位歐洲劇評人則說，這種實驗在歐洲十年前已經有了，沒有甚麼新意。關於梅卓燕的舞，有好幾位說比較喜歡她的兩隻新舞，而對〈遊園驚夢〉則較難作出反應；但最後一日演出之後，當地早晨日報也出現了一篇法文的舞評，特別提到〈遊園驚夢〉的舞姿與道具、聲音與動作若斷若連的特色。

所以如果我只是說我看那場觀眾多不多、或我接觸到的某人說好說不好，恐怕沒有太大的意義，除非能理解文化的不同，否則無法對別人的評論作出判斷。比方我們也可以想，進念十年前在香港的文化脈胳中，會有本土的意義；梅卓燕的〈遊園驚夢〉牽涉到崑曲和白先勇的文本，某種文化符號積累底下的女性幽怨。當我們進行文化交流時，是要撇除了所有文字、語言、背景、文化的理解，而去進行「純感性接觸」？還是同時進行討論，理解他人的文化的差異，提供自己的文化脈胳呢？

我這問題一方面是想問文化報道者，因為我覺得以眼見耳聞作為文化分析並不足夠，個別海外演出的反應還要放回文化差異去理解方可，更不應由自己的局限歸納到文化交流不可行。但我另一方面是想問文化交流的組織者，因為這牽涉到輕重取捨、人力與資源分配的問題。

越界文化機構為比利時藝術節籌辦的文化交流計劃，有良好的意願，但在實踐上遭遇不少困難，並未成功。希望各方面可以心平氣和檢討，至少可以作為將來文化交流的參考。文化交流恐怕需要更長時間的籌備，更靈活的節目，更

充裕的對話，僅把資源和人力用於搬運資料、貼出海報、演出戲劇並不足夠，還需要把相應的籌備工作用於文化探討與把資料消化靈活介紹出來。

工作人員工作忙碌甚至一度通宵工作，令人佩服，但文化交流是微妙細緻長遠的工作，不同公事公辦的事務。工作人員最需要的，應該是對自身文化的認識，對文化差異的理解，不然如何可以拍攝中、港、台藝術家的錄像？如何可以公平而合情合理地對待中、港、台的年輕藝術家？如何可以組織好向外國介紹香港文化？與會工作人員在《星島》上一篇介紹吳文光的文章，居然乘機大貶香港所有藝術家，正是對他人和自我缺乏理解的最極端例子。

另一方面，參與文化交流的每個人都有責任。我很奇怪聽到由此事引發的一個意見是：希望政府制定文化交流政策。政府當然可以制定它的文化交流政策，但我覺得這樣說好像遺漏了最重要的一點：即對文化的認識，每個人都有責任。不妨自問自己對自己的文化認識多少、對別人的文化認識多少？在我們把責任推諉到其他人頭上之前。

原刊《信報》，一九九四年六月十三、二十七日

比利時的明信片

你問我在比利時看到了甚麼？除了看戲劇以外，其實也看了不少畫，也看了一些電影和文學作品。看完藝術館，我往往買一大叠明信片。你知道，我是有收集明信片的癖好的，對於用一個畫面去濃縮一個處境的做法，感到非常大的興趣。於是我就到郵局去寄了，寄的時候，又想，就這樣寄給朋友，好像沒頭沒腦，於是就想多寫幾句甚麼——不是說這是馬鈴薯、這是碗、這是碟！我的朋友都比我聰明，才不吃這看圖識字的一套——是想把那個脈絡說出來，把那個occassion寫出來，把此時此地的感覺傳過去，於是我就寫了，是介乎文化評論與旅遊指南之間的一點甚麼，寫呀寫的，愈寫愈長，結果又是連明信片都放不下了，怎麼辦？

青蠔與文化身分



都說青蠔沒有身分的問題
也許是這樣？在布魯塞爾
我們照樣吃加拿大的青蠔
那位來自大陸的第六代導演老在說
藝術是純粹的、世界性的。東方？
西方？並沒有甚麼大不了的分別。
捷克的小說家，他認為，還不是
照樣寫出了法國式的小說！
那青蠔呢？
可我總覺得不是那麼世界性
有些地方養得肥美，有些乾癟
由於營養不良，或是思想過度
不計代價地發展工業的地方
化學廢料流入河裏，令青蠔
變了味道。有些連帶著泥砂
有些盛在銀盤裏，用白酒煮
用豉椒炒，肯定適合不同的口味。
那我們呢？

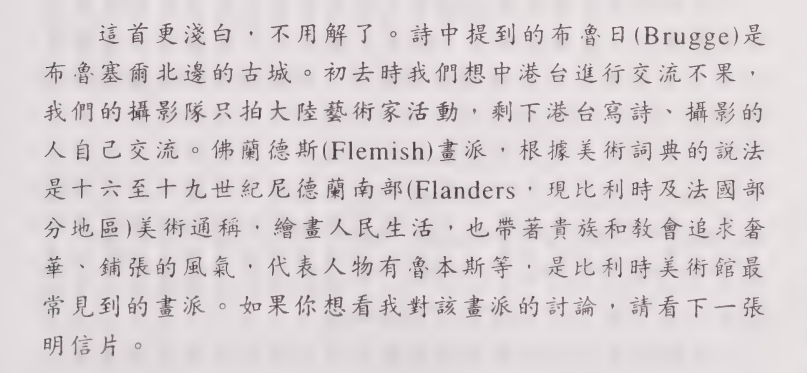
有不同的背景和不同的口味嗎？
在這國際藝術節上，台灣的身體
氣象館主説有時想自己前生是日本人
來到比利時，又想何嘗不可以當
一個比利時人，誰要説
文化身分那麼老套的問題？
第六代導演大聲喝采了，他認同
宇宙性的説法
　　　　　　可是宇宙裏
老是有不同的青蠔哩，帶著
或窄或寬的殼，陳列在雪上
適合不同的遊客品嘗。我們一樣嗎？
捷克的小説家其實並沒有，我認為，
寫法國式的小説。中國的青蠔離了隊
千里迢迢之外，還是不自覺地流露了
浸染牠成長的湖泊。青蠔有牠的歷史
並沒有純粹抽象的青蠔。

在布魯塞爾有名的美術館(Musée des Beaux Arts)看畫，最喜歡的是在現代美術館底層看到的當代畫家馬賽．卜赫斯(Marcel Broodthaers)，他也受杜象和馬格里特等人影響，繼續在生活與藝術、影像與符號之間做了不少探索。他的作品充滿妙想：例如在一個皮篋裏放滿磚塊，題名《雕塑》，在瓶子裏放滿人的眼睛的照片，在鏟子上畫滿磚塊的圖案等。他又繼續開馬格里特的煙斗的玩笑，把他的名字嵌上路牌。我喜歡他在視覺藝術中使用文字，又以許多日常事物為題材：如磚塊、鏟子、鷄蛋、盛鷄蛋的紙托、茶杯、玻璃瓶。

我最喜歡他有關青蠔的一組作品，把青蠔殼堆成金字塔、排成圖形、掠在衣架上、塗上鮮明的顏色。去比利時以前已聽不少人提過青蠔(香港又叫青口)，布魯塞爾有許多海鮮舖，都喜歡在冰堆上把海鮮排列成圖案以廣招徠。開完了「城市與文化身分」的研討會後看到卜赫斯的藝術，尤其令我覺得有趣的是：這樣一個前衛藝術家，他的作品跟布魯塞爾街頭的生活還是有充滿幽默反諷的密切關係，「世界性」還是有一個起點的呢！上面這首詩是我跟台灣詩人鴻鴻在街頭餐廳吃青蠔的時候想出來的。

詩人與旅遊指南

在火車站候車到布魯日去
遲來了一班車打亂了所有人的秩序
大家倉惶地追問去向
只有詩人在認真閱讀旅遊指南
旅遊指南老是樂觀地肯定文化交流的理想
比方它說爬上三百多級階梯就可欣賞鐘樓
你說我們寫詩的人就該這樣做？
不，我不會為了寫詩就去爬高高的梯階
我想寫的不是那樣的詩
因來往貿易而變得繁盛的城市
政客可以改變它的命運
從中世紀開始沉睡了五百年的古城
詩人卻在想要怎樣去把她吻醒
你說有馬車的得踏過青石板小路
遙望哥德式巍峨的古堡，有天鵝在湖面
優雅地游弋？寫詩的人對此存疑
他不想全盤接受既定的描寫
未喝過怎能肯定廣場那爿店有最好的龍蝦湯？
他要自己剝開青蠔咀嚼。青綠的田野
逐漸在眼前展開，緩緩地染成濡濕
終於出現了風車和古堡
豐滿的少女和鮮活的水果……
收回昨天對佛蘭德斯畫派的嘲諷
詩人是不斷調整視線的人



這首更淺白，不用解了。詩中提到的布魯日(Brugge)是布魯塞爾北邊的古城。初去時我們想中港台進行交流不果，我們的攝影隊只拍大陸藝術家活動，剩下港台寫詩、攝影的人自己交流。佛蘭德斯(Flemish)畫派，根據美術詞典的說法是十六至十九世紀尼德蘭南部(Flanders，現比利時及法國部分地區)美術通稱，繪畫人民生活，也帶著貴族和教會追求奢華、鋪張的風氣，代表人物有魯本斯等，是比利時美術館最常見到的畫派。如果你想看我對該畫派的討論，請看下一張明信片。

靜物畫

我們經過了那麼多宗教的聖像
來到一枚桃子
感謝你帶我漫遊你生活的小城
那裏有千年的教堂、森嚴的古堡
但我更有興趣想像你每日乘腳踏車
經過小巷去工作，去喝一杯啤酒
到市場買菜，經過一千年的街道
歷史的圖畫塗塗抹抹，在這裏
添上一筆，在那裏塗去甚麼
我們來到今天的畫幅面前
昔日的畫師為我們描繪了豐饒欲滴的
靜物，我也喜歡靜物，由於相近
又不相同的理由，我追尋更簡單的
日常言語，清洗那些臃腫的概念
蔬菜果物間並不需要一顆晶瑩的櫻桃
也夠好了，比方你臨時張羅煮就的晚餐
菠菜、乳酪和魚，並不是事物本身
還因為事物改變了我們既定的觀察
蘊含著感情，引發我們的記憶
創造新的想像，從靜止的中心
喚回廣大無邊的人間脈絡
來自不同的文化
我們在博物館裏一枚桃子前面碰頭

我初到布魯塞爾看到剛譯出的中港台小説選有點喪氣，覺得香港又一次被遺漏了。後來又想：或許當這是一個起步點吧。我在文化身分研討會發言後，從事翻譯的卡盧(Karel Depauw)和凱瑟琳(Catherine Vuylsteke)特別找我談天，原來他們來過香港，見過張輝和其他藝術家，也訪問過《香港文學》的劉以鬯先生，可惜結果沒有把香港文學恰如其份地放進選集中。我也只好嘗試就我所知向他們介紹香港的情況。我們是初見面，卻喝了一天酒，談得很投契。臨走前一天卡盧再約我到他住的小城根特(Ghent)去。

根特也是比利時有名的城市，有千年的老教堂和古堡，

也有年輕人每年夏天的音樂節。根特的美術館不很大，但外貌優雅。除了傳統藝術，還有實驗性強的當代作品，這大概跟館長楊荷(Jan Hoet)的口味有關吧。他曾來港與藝術中心合辦「比利時的藝術」展覽。在根特博物館大堂，還可以看見印有「這不是比利時」幾個中文字的運動衣出售呢！

卡盧與我同遊博物館，看到繽紛的靜物畫，大家不禁談起中西靜物畫的異同來。我也欣賞佛蘭德斯畫派的豐饒，但我更喜歡中國傳統詠物詩畫寥寥幾筆的清淡，心與物來回感悟的境界呢！

地圖



我們老在讀地圖
想從裏面讀出一個世界來
我撫摸山脈和河流的顏色
手沿著邊界的虛線游走
直至我踏足一片土地
抬起頭來，才發覺迷路了
兩點間的實際距離
往往比想像中更近也更遠

在有些地方我們經過重重關卡
但我從布魯塞爾坐車北上
輕易就到了阿姆斯特丹的街頭
後來又南下過了法國邊境去看戲
臨離開那天我在安特衛普遇見兩位同行
旁邊有人提醒我，用Flemish寫作
和用Dutch寫作是不同的，比利時作品
在阿姆斯特丹和在巴黎出版會有不同意義

地圖其實也在不斷改變
隨了虛線的移動，海岸的填充
我們看得見時日累積的風俗
聽得見語言微妙的變化嗎？
我們該怎樣才學會去尊重
一片廣闊的大地上那些細緻的不同？

臨離開那個晚上，我說
我來的地方，用中文寫作
跟中國大陸和台灣用中文寫作
也有許多不同，這些地方
逐漸形成了不同的生活方式
有不同的意願，彼此關心
但也有許多一時無法消解的矛盾……
在一杯啤酒和另一杯啤酒之間
我嘗試把地圖上沒說明的事情告訴大家

在比利時看畫，最好當然是前面提到的布魯塞爾的美術館，現代詩人奧登(W.H.Auden)有同名詩作，提到布魯可(Pieter Brueghel)的名畫《伊卡勒斯的墜落》也在館內，正好可以印證一下。在此地美術館裏見得最多的是佛蘭德斯畫風的作品。另外一個看畫的好地方是根特的美術館。在根特美術館還看到兩張Henri De Braekelee的畫，給我很深的感受；一張畫裏有個人站在窗旁，向外張望；另一張畫裏有個人坐在那裏，翻閱大本的地圖，彷彿要撫摸那些遠方的土地。我想，在歷史上，甚麼時候開始人們想走出自己的家門，向遠方張望呢？那裏面可能混合了複雜的原因：帝皇的征服與殖民、商人為貨品推廣市場及尋找廉價勞工、但當然也未嘗沒有失意者想尋覓新天地、藝術家追尋理想、思想家要比較另一套價值標準作為參照。

我們到外面去，自然想看看人家如何生活、如何創作，理解別的文化的種種可能性，擴闊自己的眼界。在比利時我一直希望讀讀比利時的文學作品，結果買到了曾提名諾貝爾獎的雨果．哥斯的小說《比利時的憂鬱》。臨離去前一晚，朋友送了幾本文學選集給我，還安排我在文化城Antwerp跟兩位當代作家交談。Benno Barnard先人來自荷蘭，現用荷蘭文寫作，有興趣探討歷史對個人生活的影響；Kristien Hemmerectits用比利時的荷文寫作，朋友提醒我說，這跟荷蘭文學作品還是有微妙的分別。我當然想到香港用中文寫作跟大陸文學作品的微妙分別。比利時受北面荷蘭和南面法國的文化影響，使用雙語，當然也跟香港的文化處境有相似之處，但同是弱勢文學，同樣面對輕視，比利時作家發表和出

版卻得到更多支持。

倚窗遠眺，撫摩着地圖想到遠方去看看。看到了，又會更令自己回想來的地方呢。

部份原刊《香港經濟日報》「文化前綫」，
一九九四年六月二十八日
部份刊台灣《現代詩》第二十二期，
一九九四年八月

文本互涉、今昔對話
——從改編到再創造

很高興今年藝術節請來了伍斯特劇團的《打醒精神》(Brace up！)(藝術節譯為《振作！》)和羅薩絲舞蹈團的舞蹈《腹地》。我九一年在紐約看過後，一直想有機會重看。

《打醒精神！》改編自契可夫的《三姊妹》，跟這次正統莫斯科藝術劇院演出的另一齣契可夫比較，一定更見到這「改編」是一個如何再創造的版本。這固然跟伍斯特劇團作為紐約最有創新精神的外百老滙劇團有關，另一方面，這也跟譯者保羅．史密特(Paul Schmidt)有關。

過去看契可夫的英譯，一般看的是Constance Garnett或是Stark Young的譯本，史密特卻不滿意其中愛德華時代式英語的裝腔作勢。契可夫的俄語本來是平實而生活化的，史密特這樣的學者，便去嘗試重譯契可夫，想恢復那種生活的味道，以便由美國演員演出，美國觀眾聽來，也可以保存其中複雜的意義，又不致帶着生硬的翻譯劇腔調。

但史密特的譯本，聽說也給幾個劇團退稿，直至伍斯特劇團的幾位演員給荷里活招去，不得不計劃排演一個以女演員為主的劇目，便想到了《三姊妹》，也才開始與史密特合作。

史密特本人的背景其實也相當有趣。他本是俄國文學的博士，研究及翻譯法國文學(如藍波Rimbaud的詩)、譯介德國文學(如表現主義)也相當有名，卻「不務正業」，參與實驗劇場的演出。他在德薩斯大學的時候，曾參與一個墨西哥劇團，用西班牙語演出伊安尼斯高的劇作。去到紐約教書以後，他與劇團的合作更多，聽說他曾與羅拔．威爾遜籌備合作《愛麗絲夢遊仙境》，更大的野心是他想重寫莎士比亞的某些歷史劇。此外，又寫詩、又寫劇本的史密特是個對文字敏感的人，他嘗試從不同文化與不同時代，翻譯或改寫作品，把它們帶到當代的文化脈絡中去，嘗試令過去的作品與

現代對話，這本身就是一種再創造。

史密特不光是學者和譯者，他與伍斯特劇團意氣相投，合作愉快，我上次在紐約看的時候，發覺他索性演出Dr. Chebutykin一角。開場時，他背對觀眾低頭讀報，十分低調，直至其中一些角色不時問他一些問題，例如，納塔莎到底是一個怎樣的角色？某句對白怎樣說？最後一場該怎樣演？而他與他們的對答，也構成了演出「自覺反省」的一部份。

不僅如此，劇團的導演伊莉莎伯．利康娣還大量運用電視、錄影帶以及日本妖獸片等各種流行媒介，把劇團的生活現實與契可夫的戲劇穿插，文本互相交涉，務求令《三姊妹》與當前的文化脈絡有各種錯綜而又幽默的對話。這也可說是在電子時代的紐約都市，以一種比較開放而自覺的形式，嘗試重思契訶夫的劇作，讓文本在不同的文化中再生。

過去香港對翻譯和改編的想法，好像還主要是兩種極端——一種是以為直譯、硬譯(或執着外國某一個時期對莎劇的演繹)，就是忠於原著；另一種是隨便要了當代名著的名字，但演出時天馬行空，到最後還是一種自我的旅程，與人無涉，以為愈不忠於原著就愈有個性。這兩種極端都是沒有思考改編的問題，沒有思考文本如何相涉，也沒有想到文本在不同文化背景中的轉化與再創造了。這次藝術節的一些新節目，不知是否可以帶來一些新的衝擊？

今年藝術節許多節目，如果細看，可以看到許多文化與文本的關係，亦有跨媒介的探索。我在紐約時看跳舞，最興奮的是看到翩娜．包殊的《Palermo，Palermo》，還有就是比利時舞者安妮．黛麗斯．德．姬爾思美嘉(Anne Teresa de Keersmaeker)以及温．雲地基貝斯(Wim Vandekeybus)的作品。在紐約留一段長時間，又剛好有看舞的心情，看到的表演也多，好似也具體地看到從現代到後現代的種種變化。當時是馬莎．葛蘭姆逝世以後，舞團首次演出她的遺作以及其傳記出版的一段日子。葛蘭姆的激情、熱烈、對形式的注重、世界性的舞蹈語言、對神話和傳說的追溯、對心理和潛意識的興趣，代表了一個現代主義時代的理想。我們在後來的翩娜．包殊等人身上卻看到更多破碎與冷峻、日常生活的

無可奈何與歷史的調侃。比利時當代舞者，也是繼承地發展了激情與日常性的揉合，又與其他媒介文本對話以推演挖深。即在美國本身，蓋茲與坎寧咸亦遠離葛蘭姆高調的現代主義，嘗試零碎、親切、簡約、偶然帶來的可能。晚年坎寧咸更以衰老的肉身踏足舞台，見証了自然與經營、行動與舞蹈的辯證關係。年輕一代的編舞者，不少把性別、種族、歷史、敍事等等再帶回舞蹈。伊鳳·蓮娜、桃麗絲·布朗等人繼承的是紐約綜合媒體合作的傳統，與文學、電影、繪畫的新潮互相呼應。「接觸即興」所強調的即興、日常性、生活感、社群推廣等，都離開葛蘭姆很遠了。

包殊的《Palermo，Palermo》可能是由意大利西西里柏林姆地方的風土人情而來，卻提煉了現實男女愛慾的悲喜。圍牆在舞台上倒塌，男女在廢墟中舞蹈，有那種對現實情意各種幅度的細緻體會(一個女子不斷塗口紅叫人擁抱她)、有荒謬的細節(在熨斗上煎肉吃)、亦不避現實生活的瑣碎(一個日本女子不斷叫人給她拍照留念)、還有各種性別身分的倒錯(變性者的出現、男女互相扮演等)。包殊的舞劇相對於葛蘭姆的現代主義，顯得故意的不純粹，是故意的蕪雜，以包括那些被現代主義排斥了的東西，例如歷史、日常生活、語言文字以及其他文本的相涉。

羅薩絲舞蹈團的舞也不是那麼純粹，我看《史提拉》就發覺她們對黑澤明的《羅生門》、對哥德劇作《史提拉》、伊力·卡山所拍田納西·威廉斯的《慾望號街車》以及匈牙利作曲家Gyorgy Ligeti的作品多所呼應。這次在香港看《腹地》不如過去出色，也不知是由於德·姬爾思美嘉沒來還是甚麼，但總感覺不到過去初看時所感受到的震撼力及複雜性，似乎稍覺遜色了。

在布魯克林音樂學院看翩娜·包殊的《柏林姆，柏林姆》，滿台瓦礫和都市景象令人聯想到這西西里城市，但其中強烈的男女愛慾、性別倒錯也可說是普遍性的題材，卻未嘗沒有特殊文化的指涉。另一齣Bandoneon以阿根庭探戈樂器為名，有對西方種種演藝傳統的戲謔，但對芭蕾等種種訓練也連起了對人生與愛情的種種考驗來想。看這些舞劇總令我感到：現代主義以後的藝術拋棄了過去那種西方中心的「世界性」、「普遍性」的說法，反而更深入回到實在文化

與歷史的思考。後來回港看到包殊在香港文化中心的演出，整個演出過程和感受與外國不盡相同，更令人覺得同一文本還是會在不同文化網絡中產生不同作用。我們在外國或傳統中看見的傑作，如何能與今天的文化對話、發展？相信這是大家都關心的問題。

今屆藝術節的節目，令我想起在外面看舞看劇的經驗。在紐約的時候，梅卓燕剛好也在，我們一起去看了不少傑信教堂星期一的「接觸即興」舞蹈以及種種式式的美國現代舞，其間我們也有不少機會談到舞蹈和香港文化等問題，尤其是我們該如何看待傳統文化？現代與傳統的舞蹈是否必須對立？又如何對話呢？當時大家在談的一個計劃是希望有一天回到香港可以把大家都喜歡的粵劇《再世紅梅記》改編成現代舞劇演出。

這次藝術節裏，梅卓燕的群舞《花影》還不算是這樣一個計劃的實踐，只是我們(加上負責音樂的龔志成、舞台設計的何應豐、燈光的Tommy Wong、監製的張輝、舞台監督的李衛民，以及參與的五位舞者)的初步實驗，涉及的文本包括了《再世紅梅記》和我的小說《剪紙》的片段，也包括了舞者個別的故事。我們各自構思了一些東西，再拿出來與別人商量，輾轉變化，眼看它逐漸成形，也可算我們之間，以及我們與傳統藝術、我們與觀眾之間初次嘗試的對話吧。

可惜的是演出後看到《香港經濟日報》上一位女作者的評語，一口咬定這是「文字的霸權」，因為場刊上有文字，所以就認定舞劇是依書直舞了！其實場刊上的文字是擔心觀眾中有不懂粵語的，所以在最後一分鐘把改過無數次也集合了不少人提議的文字整理出來而已，並不是有了一個劇本就一成不變照唸。我想對排演程序的誤解猶可解釋，但看見有文字、有思考就立即排斥，而要回到所謂「純粹舞蹈」、純粹藝術的觀念，不知甚麼時候才可改變過來呢？

原刊《信報》，一九九四年二月二十八日、三月一日

慾望的彩虹：博埃的啟示

在三藩市「城市之光」書店買到奧古斯都·博埃(Augusto Boal)的新書《慾望的彩虹》(The Rainbow of Desire)。博埃是我尊重的一位當代戲劇工作者，三十多年前在巴西創辦「受壓迫者的劇場」以來，不管是放逐還是回歸，在歐洲還是南美，在劇壇或政壇，始終身體力行，以個人實踐去貫徹他的理念。今年香港藝術節邀請他來港，主持劇場工作坊，用戲劇探討香港的問題，更是外來戲劇工作者之中，少數成功與本港年輕戲劇工作者交流合作、產生了一定衝擊的例子。

博埃予我的啟發，與其說是在理論上，不如說是在個人的態度上。不管是政治或戲劇美學上的探討，他都能從一個個人的角度去體會，實際衡量是否可行、可以做到多少。他的著作，從《受壓迫者的劇場》、《演員與非演員的遊戲》到《慾望的彩虹》，都充滿具體生動的例子，態度既是革新又是平實的。

他憶述自己如何由激進的革命分子走到今日的地步，亦是以他在劇場中的幾次遭遇，來生動地說明他為甚麼會轉變、作了怎樣的轉變。

在六〇年代他最先開始搞戲劇的時候，巴西正處於貧富不均、農民慘受剝削的狀況中。他們到鄉下去演戲，鼓吹農民革命、為自由而流血、推翻壓迫者！有一次，演完戲以後，一個農民很感動，走上來對他們說：「既然你們的想法跟我們完全一樣，那麼我們不如一起拿起槍來，去跟地主算賬……」他們只好解釋：戲中的槍枝是假的，他們其實並不會開火。農民結果很失望：「所以當你們藝術家說要為自由而流血的時候，說的是我們的血，而不是你們的血？」

這樣的例子，令博埃反省訓誨性和指導性戲劇的荒謬。尤其是由城市人指導鄉下人、男人指導女人、白人指導黑人去怎麼做。他明白這次自己接觸的是一個農民，而不是集體的抽象名詞「農民」。他說自己從此不再以戲劇指導他人怎

樣做，除非自己能冒同樣的險。

七〇年代他流亡在秘魯，他在劇場裏用一種稱為「同步戲劇」的方法：即他們演出一個問題劇，去到關鍵的地方，其中的角色要作一抉擇了，他們就停下來，問觀眾該怎樣做。觀眾提出不同的建議，而演員就逐一演出解決的方法。相對於提出教訓的戲劇，這是一個共同學習的過程，無疑是一個進步了。

在秘魯的時候，有一天，有個害羞的婦人來見他，說：「我知道你搞的是政治劇場，我的問題不是政治性的，但對我而言卻是個嚴重的問題，你的劇場能幫助我嗎？」博埃告訴她說：所有的問題都是政治性的。但她說她的問題不是，只是跟她丈夫有關而已。博埃立即說，「丈夫」這個身分就是一個社會性的身分，社會界定了他是她的丈夫，所以這問題也是政治性的了。

那婦人的問題是這樣的：每月她丈夫問她拿錢為他們的新屋付款，他說那是為他們而建的，每隔不久他會把手寫的收據給她保管。每次她想看新居，他都借故拖延。有一次他們吵了架，不識字的她找鄰居代她看看那些收據，才發覺全是丈夫情人寫給他的情信。她丈夫明天會回家了，她該怎麼辦呢？

他們在劇場裡演出，用了「同步劇場」的方法，即演至關鍵所在，就停下來，向觀眾徵求意見。有不同的提議：比方向他展開眼淚攻勢，令他悔改！這結果沒有大用。把他鎖在門外？正中他的下懷，袋著滿口袋薪水去找情人鬼混了！提議妻子離家出走？丈夫索性一下子把情人接過來同住！

一個又一個建議提出來，大家按着所提的解決方法演出，卻又好像解決不了甚麼問題。這時博埃注意到：觀眾席的第三排，正有一個大塊頭像相撲手那樣的女人，不斷搖頭，憤怒難耐，朝台上瞪着眼。

博埃盡量溫文地向她請教：可有甚麼主意沒有？

「她應該這樣做：讓他進來，向他攤牌，大家講得一清二楚，只有這樣做了以後才可饒恕他。」

博埃覺得非常驚訝，原以為她會有甚麼驚人提議，不料卻只是這樣。無論如何，演員照做了。大家說得一清二楚，彼此和好如初，丈夫叫妻子進廚房去給他弄晚餐了。

博埃再看那女人。她並不滿意，反而顯得更憤怒了，好像要殺死人的樣子。

再問她，她說他們沒照她的意思做。他們只好再演一次，講得更加清清楚楚的。但那女觀眾更憤怒了。

「女士，我們盡量照你的意思去演了…」

「不，你們並沒有！因為你是一個男人，你不願照一個女人叫你做的去做！」

到了最後，博埃只好請那女人自己上台來演繹她的意思了。

女人先來一下深呼吸，搖搖晃晃的走上台，她一把抓住那個扮丈夫的演員，把他打得半死，一邊向他教訓夫妻之道。因為她是那麼強壯，其他人都沒法拯救那位瘦弱的演員。最後，她教訓完了，把他放下來，說：

「現在我們把事情講得一清二楚了，你到廚房去給我做飯，因為這事把我累壞了！」

博埃到這兒才明白過來，一個人想到的問題，她想的解決辦法，是個人而獨特的，並不見得可以由另一人把它簡化地「翻譯」出來。他們的「論壇劇場」就是依這想法產生的。戲劇演至中途，由觀眾叫停，下去取代某個演員，提出解決的方法。劇場真的不再是獨斷的意念掛帥，是集體討論、學習的地方！

所以博埃說那位巴西的農民令他看見一個個人，是一個活生生的農民而不是農民這階層；而那位健碩的秘魯女人，令他看見個人如何面對個人的問題掙扎，不是談抽象的階級理論，而是如何實在用具體方法應付個人不同困境。

第三次自省的衝擊，來自他流放歐洲，在里斯本和巴黎等地生活的時候。他體驗到在拉丁美洲所經驗的貧窮、腐敗、種族、性別等問題之外，還有親身體驗到的「孤寂」、「難以溝通」、「空虛」，比較沒有那麼明顯的「壓抑」。博埃說，作為第三世界的藝術家，他當然老是在抵抗強權、飢饉、政治酷刑，他老是在問：「警察是在哪裡？」警察作為壓迫者的象徵，是明顯、容易界定的。但他也逐漸發覺，也有另外一些壓抑，是比較抽象而隱藏的，「警察」也可能躲在我們的腦袋裡，需要我們去把他找出來。

所以新的「受壓迫者的劇場」，也包括了兩種新的方

法：「腦袋中的警察」(Flic dans la Tête)以及「慾望的彩虹」(The Rainbow of Desire)，進一步面對個人內心的壓抑、個人內心的慾望。參與劇場的人，把自己的慾望具體以形象表現，像彩虹七色那麼羅列出來。這種劇場，幫助參與者面對自己隱秘的恐懼和慾望。

博埃令我佩服的地方，是他的理論其實都由實際經驗啟發，他亦不執著理論，實際在具體情況作出變化，如書末寫在印度所作的試驗，他理解到印度的文化是一種完全不同的文化，所以他就酌量作出調整。難怪譯者前言説博埃的書就像是食譜，下廚洗手作湯羹的時候，好的廚師自會就材料和口味而作出調整的。

今年藝術節我們有幸目睹博埃自己如何因應香港環境，實際調整發揮了他的劇場觀念。在開場白裡他選説了上面那個秘魯胖婦人的故事，他的幽默感、放鬆但又認真、勇於自我反省的態度，贏得大家的好感與信任，有助於實際發揮他的論壇劇場的成果。

他來是為香港藝術節主持「受壓迫者劇場」(不知為甚麼，也許是為了避免惹起敏感吧，當局譯作「沉默大多數劇場」)的工作坊，一連五天，每天八小時。我們看的最後一天，是已經初步排出了四組劇情，要進一步在更多觀眾眼前，發揮論壇劇場的精彩特色了。

博埃先解釋説，這四個片段都不是完整的戲劇，是由參與工作坊的年輕人，就香港目前大家覺得最關心的問題，發展出來的片段。作坊是真正的作坊，沒有導師高高在上，是真正討論提意見發展出來的創作。先演給觀眾看，由當日的觀眾決定最想發展下去討論那個問題，然後再用論壇劇場的方法進行。

第一個片段，是關於為露宿者申請禦寒衣被的。熱心人跑了一圈又一圈，官僚諸多推搪，一級推往一級，熱心人徒勞無功，露宿者卻快要冷死了！

第二個片段，是家庭中的妻子想出外工作，卻被丈夫和家姑反對，出外遇到不懷好意的男人，去見工的時候又因為是已婚女人而被人歧視。

第三個片段，是針對學校教育的：學生的英語不好，老

師卻是外國人，完全不顧學生的背景，令學生非常苦惱。

第四個片段，是家庭裡的處境：非常狹窄的環境裡，哥哥是一家之主，是家庭收入的主要來源，哥哥買了新的電腦器材，放不下，要移開妹妹的書架，扔掉她的書本，全家人都勸妹妹讓步……

演完這四個片段，博埃出來對大家說：希望大家從剛才演的四個片段中，挑選一個覺得最適合用來討論香港問題的處境，然後再演一次，讓觀眾參與。

我當時就想：這四個片段，當然都跟各種不同的「壓迫」有關。但前面三個好像有點概念化，不是像過去左派的批判寫實劇，就像西方婦解或後殖民論述的借套。香港當然有官僚的問題、女性的問題、教育的問題，但也正好不是這麼簡單。這亦使我想到寫香港問題的文藝作品，近年大家好像都以為搜集一堆資料，交代似地提到一些「事件」和「問題」，把書印出來，就算寫到香港了。如何再現事件，如何透視問題，反而沒人探討。現在博埃的論壇劇場，反而給了我們一個反省的機會。

在四個片段裡，我覺得第四個片段最是能從具體的香港處境發展出來，雖然未能簡單地以一個觀念總括它，卻正是比較豐富，包括了較多實際細節與具體處境，可以發展下去的。

我選的是第四個片段，我很高興，當日的觀眾，大部份選的也是第四個片段。再演之前，博埃先把遊戲規則說清楚：原來那一組的演員會把戲再演一次，但這次，觀眾隨時可以叫停。若觀眾覺得他可以見到「壓迫」的源由，並可以用實際行動把它改善過來，那他可以叫停，並自己下去取代某個演員，用不同的態度去解決問題，直至去到另一步，另一個觀眾又可叫停。下去取代另一個演員。唯一的規矩是：下場的觀眾，不能像那位秘魯女士那樣，毆打或使用暴力手段傷害演出的對手。

香港一向並不怎樣熱心於劇場上「觀眾參與」的遊戲。但那天，也許由於博埃之前幽默而令人放鬆的言談，也許由於「熱身運動」做得好，整個場面形成一種開放而鼓勵性的氣氛，結果反應熱烈，舉手下場的年輕觀眾不少。

看博埃怎樣處理場面，更見他魅力所在。每一次有人下

去代替父親、母親，妹妹的角色演一段戲以後，博埃會跟大家一起檢討，這樣做改進了處境沒有？為甚麼是一種改進？從哪方面改進了？他又會跟大家一起反省：誰是被壓迫者？被甚麼所壓迫？如何可以改變這情況？博埃的做法，正是從過去比較表面的政治劇場和民眾劇場等的做法走出來，讓我們看到「壓迫」並不是那麼表面的東西，每個人都有可能是「被壓迫者」也有可能是「壓迫者」，因而對「壓迫」的反抗也不是那麼表面的姿勢可以解決的了。

博埃發展出來的論壇劇場也充滿了戲劇的魅力：既感人又令人忍唆不禁，充滿生活的材料，時有意想不到的神來之筆。一位年輕女子取代了妹妹的角色，把檢來的東西送人，推行環保，爭着説話，控制了大局，大家不禁大笑：「這回可輪到她變成壓迫者了！」不同的人演出父母的角色，也令人進一步體會，被壓迫者也可以同時變成壓迫者。而且「壓迫」未必來自權威的形象，也可以來自內心的角落、朦朧地接受了的舊觀念。反抗壓迫，亦未必來自英雄主義的姿勢。一位男子下場演妹妹，擋在書架前拖延不搬。一位外國觀眾叫停，説這樣拖延，好像搓乒乓球，一來一回，並無寸進。博埃倒是比他細心而通達，引着大家討論，令眾人看到：有時拖延也可以是一種反抗的方法。博埃書中的理論答允大家發現自己慾望彩虹的多色，我更感動於他實踐中不唱高調、由實際處境發掘問題和解決問題的平實手法。博埃和香港一群年輕學生和戲劇工作者合作演了一台好戲，我覺得倒是很值得文學和視覺藝術工作者參考的。不過有志在香港推動各種論壇的朋友，一定也得在實踐上緊記博埃民主而幽默的態度才好。

原刊《讀書人》第十六期，一九九六年六月

散文與生活態度

灼祥：

在《讀書人》讀到你和黃念欣的對談，說起從散文看生活取向，讀來好似憶起一些親切熟悉的觀點。我們過去的確是這樣看待散文的，甚麼時候事情開始變化呢？

但跟着下來你說寧做三流創作也懶做二流學術，背後的理由我可不同意了。不是說這就是「墮落」，只是不覺得只有純散文才是生命的結晶，不認為「評論」就應該跟「生命」對立起來吧了。我高興聽見有人把創作跟生活連起來想，但又想或許不必就把思考從生活中剔出去呢。

我這樣說，發言的立場並不有利。你一定會說：我有一段時間沒好好寫散文，盡去搞一些好似評論的東西。是的，上一本散文集《昆明的紅嘴鷗》，寫的是八〇年代中回去大陸眼見的山川人物，不管是發現的興奮還是失落，都是從具體的處境、實際接觸的人事地誌，逐漸發展出自己的觀感。在那之後，散文的心情逐漸遇見了更多無法以純粹散文抒寫的東西。

以前對我來說，散文總像私人的感覺。散文從靜觀開始、散文從個人的體驗牽引出反思、在過程中形成了個人的生活態度。但個人面對詭變的時代，也面對了許多曖昧的處境，不再是一套簡單的態度可以應對得了的。若長久置身於一群志趣相同的朋友之間，個人的意見當然會得到大家附和。但早晚要走出來，自然得面對不同集團分歧的興趣和利益，意見發表在報刊雜誌的公眾空間，也會引起共鳴或反駁，在公眾言談的脈胳裏，也會招惹了種種不同立場的回應。個人生活態度是一回事，社會的大氣候又是另一回事。我們這些閱讀散文的人，習慣了由文章去體會生活的取向，現在卻正好面對主流傳媒控制了溝通模式的狀況，因而往往只見市場上包裝鮮明的種種形象。潮流的擊盪、世情的變化，的確造就了許多洪亮的聲音和出位的姿勢，以致似乎是私人的話語也充滿了政客的眼神與動作。這幾年，我也在看

報刊上的文字，也看整本的書，我愈來愈想看到一些散文，能在種種潮流之下，流露新鮮的生活態度，真對舊典範有所反省，平實地在生活中有所實踐，流露在文字之中。我很想看到一種新的散文，我希望在舊潮流中看到一個新人。

我八四年回港後，因為工作忙碌，有好幾年沒到外面去，後來訪問昆明、成都、上海、蘇杭等地，看到種種變化；直至八九年底，又不禁望向外面變動中的東歐。九〇年在柏林和東歐、九一年在紐約，看見圍牆倒下的歐洲新面貌、文化溶匯的後現代風景，的確有許多感受，點點滴滴溶入我正在思考的問題中，也改變了我對某些問題原有的看法。

這階段寫散文，好像自然逐漸夾雜了許多談文化寫評論的心情。八九年令我們對東歐的劇變寄以厚望，在圍牆倒下的世界漫遊，卻又令我更具體見到歷史與現實、政治與商業交纏的新處境新問題；北美的文化，令我們對雅俗文化的滲透補充有更深體會；在東方與西方來回，更屢屢感到今日文化交流的種種不平衡亦互不了解的現況。這些問題都不是過去那些黑白分明的模式可以說得清楚的，要說下去，也不是純文學的刊物可以刊登的了。既然從純文學的圈子出來，接觸更多雅俗文化的例子，發表也多寄生在綜合的報刊雜誌，如八七年與羅童、王仁芸、葉彤、何國良在《信報》合寫「觀景窗」專欄以及其後在《大公報》的專欄、從八九年初開始在《信報》、然後在《星晚周刊》寫的「越界的藝術」的專欄，還有在《天天日報》的「圍牆後的風景」寫東歐的經驗，在《新報》的「紐約—香港」寫客居紐約半年的感受，期間也還在《博益月刊》、《電影雙週》、婦女雜誌《姸》、稍後九〇年十月底創刊也叫做《越界》的文化雜誌寫過創作和評論，後來還在《星島晚報》寫過連載小說《搬家》和「電影與文化」專欄，在《華僑日報》文化版寫過稿，在《現代日報》連載小說《大話西遊》。在這些地方寫稿，時寫時停，或由於需要不同，或由於版面改變，更無可奈何的是我們陸續經歷許多報刊的結束，不僅是《博益月刊》、《星晚周刊》，到後來連《越界》、《現代日報》、《華僑日報》等都也結束了。起先由於篇幅關係，有時不能盡言，有時要同一篇文字分開兩半在兩個地方發表，後來連

發表也不容易。不光是創作找不到發表的地方，連文化評論也逐漸找不到發表的地方，真不知是怎樣的一種心情。

我最先用「越界」作為專欄的名字，一方面是因為自己從純文學的圈子出來，對文化的諸般情態更感興趣；另外是自己來往異地他鄉，有時反而在接觸新人回顧舊事時提供了新的思維；但自己更願意探究下去的是：在許多別人（以及自己）既定觀念的範圍之內，我們是否真的可以越出固執的界線，比較包容也比較靈活地思考問題呢？

我從一個以創作詩文為主的作者，在這一階段好似越出原來文類的界線，變成在創作中包括評論的思維、甚至有時變成一個以寫作評論為主的作者，這未必是社會文化干擾了個人的詩情，是生活在這文化空間，自然需要直接或間接作出回應。在工作和生活上，在家庭和朋友之間……各種各樣的關係好像都發生了變化，當你要描述或反省，也發覺總有那些難以言盡的曖昧的角落，需要新的語言來把它言說。抒情文體應該不是文字或感覺的惰性流露，是從層層繭結的感情與觀念中迂迴摸索吐出新辭，這新辭未嘗不可以是論說的言語。

我的辦刊物的朋友後來沿用了「越界」這字眼。甚至有些電影譯名也用了這詞，好似帶幾分瀟洒的味道。但我知道，越過界線，滋味並不好受。你可能會兩邊不討好，你不屬於那方面，你會受各方排斥，你不會握有權力，你暴露在最外行的批評底下，你會受突襲的暴力所傷。

其實越界不是說我比你超越，我比你走得更遠。越界是不得不離開了舊有的環境，又要面對新的界域的挑戰，一個人可能失去了舊有的關係、失去特權、失去會籍。越界是在一個互相讚美的小圈子中靦腆地提出異議、由於沒有會員證而不能進入新的會場。越界不是藉走私謀利、就兩地的匯差賺錢；越界的人有時會丟失貴重的行李、有時失去証件、有時甚至冒着失去身分的危險。越界不是斬釘截鐵與過去脫離關係，越界不是過橋抽板，越界是背着沉重的行囊、帶著過去的糾葛進入新的牽連，思前想後，在說一種新的言語時浮現了舊的詞彙，帶着飛行後的疲累發現自己不是抵達天堂而是下塌一間平凡的酒店，想撥一個電話又想起那邊正是深睡未醒的黎明。由於你的位置，你想向邊界兩邊溝通，但他們

都會覺得你不是自己人；你沒有辦法，你只能嘗試就仍然可以溝通、有比較接近想法的人開始，但既然你總是嘗試表達不同的意見，你也有可能被別人一笑置之地當作開玩笑，或者索性連他們也冒犯了。

來到疆界的這邊寫信回去那邊，並不是賣弄眼見的奇花異草以驕親友，是想把兩邊的不同告訴大家，讓大家知道別的人也許並不那麼可怕，自己習慣了的生活態度以外也有其他值得尊重的生活態度呢。但我們都知道，界線是不容易超越的，許多時我們以為越界，其實在原地踏步。一個瀟洒的字眼是沒用的，如果我們不時刻反省自己是否又固定了疆界。越界並不就是為圍牆的倒塌鼓掌，也該去思考牆倒後的新問題；並不就是反百老匯音樂劇捧前衛劇，越界應該是也可以批評前衛劇也不怕去看看商業的東西。越界並不就是大罵「異性戀霸權」、高喊「女權至上」，越界是也有勇氣去檢驗同性戀、女權、素食、New Age、文化研究、後現代、後殖民提出的新觀念那裏有沒有新霸權。越界不是大罵父權、專制、暴君而令自己超然地站在不敗之地，越界是也檢驗自己的腦袋裏有沒有專制的暴君。最重要的，也許是認識疆界在哪裏、界線去到哪裏、自己其實是站在哪裏。要認識界不是那麼容易越的。即使從一個最普通的寫作人的角度開始，你從接觸的人事引發感應，其實離不開種種文化的制約，不管你說的是甚麼，抒情還是說理，附和或者抗拒，你沒法完全離開俗成定見的框框，你是設法與之周旋吧了。文字是溝通的書簡，但也可能寄失了，寄錯了地址、永遠沒法抵達一個理想的讀者。你在專欄裡設想一個理解問題的收信人，或者無意中為別人所轉載，現實的猜測却是以為你一稿兩投，令你啼笑皆非。

在這樣的現況下，很難想像寫作是一種遺世獨立，只供文人雅士欣賞的精雕細琢的瓶甕。我嚮往的散文包容性更大、探索範圍更闊、視野也更寬敞。我們從散文去感覺生命的情調，但這些情調的形成和實踐與更大的文化脈胳有千絲萬縷的根源。其實一向以來，許多不同的中文作者，包括香港作者，在散文方面創造了多種面貌，正是現代都市的文化孕育了不同的個性和風格，只是編選和評論的人把範圍弄窄了。最近與葉輝通電話，談起大家讀到的青文書屋剛編好的

《香港文學書目初步資料彙編》，從那裡見到不少被目前眾人遺忘了的書名，不禁想到其實香港的散文本來最是多姿多采，但在出版和評論方面卻不見相應的熱鬧，也還缺乏足夠的選本。我想我們都先後欣賞過不少人從散文中流露出來的生活態度，也覺得香港的優點之一正是容許這些不同生活態度的發揮，擔憂的正是大氣候或小氣候都促使發展變得狹窄、生活態度也變得單一了。

各類書本，包括散文，都還在出版。也有書展和講座。沒有更多好書評，沒有更大的理念的共識是問題。但我提議我們不要孤立書評來看，因為書評連起創作、出版與接收的整個文化環境。不思考文化空間的人為風氣，只就書店當眼處的書論書，以流行的意見為定見，自然就沒有反省書與輿論是如何製造出來的了。

整個讀書界被許多既定觀念包得嚴嚴密密的，強調人間有情、感性接觸、思考就是扮高深、批評現況就是不敦厚了。所以我想現在有志於寫作文化評論的人，他們寫出來的東西，其實也並非不像你們談的散文一樣，流露了某種生活取向。雖然並不抒情，但也並非沒有生活態度的。大家總以為評論就冷冰冰死翹翹，散文就暖烘烘充滿創意，其實這也是一種定見呢。也許因為我初讀評論時，就讀到葉嘉瑩、程抱一、熊秉明諸人的文藝評論，後來再讀到古往今來許多哲學和藝術論文，其中寫得好的往往能直指生命、充滿創意，令人通過嚴謹的論文，也一樣能感到背後作者的人格與態度。翻看北京的《讀書》、台北的《誠品閱讀》，較好的文字是能在潮流的喧嘩中娓娓說理的，那裏面亦有一個鮮明的人格。在香港這個目前缺乏討論園地也沒有共識的地方，文明的新見解就比較罕見了。

我期待可以包容其他文類優點、啟發新視野的散文。即以談文說藝來說，那本是香港散文眾多風格的一種，而文化思考亦未嘗不可以擴闊散文的境界。我們心嚮往之，但個人只能在自己的局限中做事。說論文可以是生活態度的流露，但正如散文一樣，可以流露的生活態度也有許多種。在一本刊物的書評特輯上，有人對香港文化評論的看法是以「流氓氣」為好處，我讀到也只好覺得道不同，無話可說了。評論的中肯還是乖張，當然也是生活態度的選擇。翻過一疊疊報

刊，有時也像過去希望看到好散文那樣希望看到一些對習氣成見不同的新觀點，可惜往往還是難覓。但在報章繽紛的篇幅上，偶然還可以找到文字認真觀點紮實的散文，我也佩服那功力在辭藻以外，那些啟發了新的感受帶來新見解的。

我與你過去一起辦過文藝刊物，這幾年大家其實疏遠了。我們多年沒有見面，你大概以為我不寫創作光做學術、做了純文學的逃兵吧。我們不要因誤解而互相攻擊，讓我們各以不同的態度繼續創作。我雖然沒參與同人刊物，還是有創作；教文化評論為主，但這幾年偶然在藝術中心也教寫作坊，教寫散文的時候，從寫自我開始也不願停止在那裏就以此為滿足。這階段對我而言是抒情心境與思考心境的重疊，也可能是隱然覺得新一代的寫作人也需要文化思考，評論者也未可隔斷創作的經驗，所以才把創作與評論揉合來講。我九五年出版的《香港文化》一書就是從藝術中心另一個講座的講稿逐步發展出來的。我的想法是從事文藝創作的人也要了解我們自己和別人的文化。我是從事創作的人，到頭來也不能不專就香港文化問題思考，嘗試從許多繭結的定見中提出我的論説。

書出來以後搞創作的人覺得我太理論性了；但誰料讀社會學的書評人反又嫌我寫得太文藝化，太多實際的例子而不夠理論化；同時喜歡文學的人問我為甚麼不多談文學，喜歡普及文化的人不喜歡我並舉文藝的例子。我又一次覺得自己吃了越界的苦頭。

我們這些人本來都是寫散文的作者，有感於香港的文化環境不夠理想，才設法想去做點甚麼，比方我和你先後參與藝術發展局的文學小組義務工作，恐怕都是希望能從實際工作改變我們文藝創作和發展的狀況。從我過去這一兩年的經驗看來，這工作可以是有意義的，我也希望你可以公平和開放，兼顧又有原則，對文學的界定不會太狹窄。但要真正改變我們的人文環境，那就還同時需要更多人自覺地在教育、創作和評論方面工作。我最先面對的困難，來自其他藝術界和行政人員對文學現況的不理解、也來自文學界本來的積弱。但隨即而來一些連群結社的活躍份子，本來就未見特別熱衷於文學創作，突然以為本來無利可圖的文壇也有金錢和權勢可爭，嘩嘩地爭着説出了許多難聽的話，其實暴露了本

身的無知：例如以某一個圈子來代表了整個文壇、以連群結黨的活動代替了文學創作、盡量發揮文字的交際能力，製造聲勢來強調自己的重要性，結合以欄謀私的專欄作家，粗暴地反對香港文學資料的整理、反對支持書評的雜誌、文學獎、以及反對支持大小出版社沒有其他資源幫助的有意思的多元出版計劃，只鼓動要重複資源去支持已有銷量保證的產品，或者以宣傳去建立文壇霸權的地位。以寫散文的心情來面對這些聒噪的聲音，也真有秀才遇着兵的感覺了。我們自己創作之餘，似乎也不能不花時間來澄清誤解、分析詭辯的謬誤，但我當然也希望文字的意義不止於此。

跟着下來我要離港往外國訪問半年，所以在五月中請辭了藝術發展局的工作。我還是希望它可以好好運作下去、為本來疲弱的文學界提供一點幫助。至於我自己，倒是想好好地靜下來寫一點散文、寫一點評論。兩者未嘗不可以互相補充，我還是會以一個創作和評論人的身分，參與這個文化環境的。

原刊《讀書人》，一九九五年六月，
一九九六年回港後再修訂

後記

校完新書的初稿，抬起頭來，看見陽光透過老樹的葉叢，在草地上投下斑駁光影，不息的微風，晃動枝頭的細葉，也令草上光影圖案變化不止。

傳真機上傳來編輯的最後通牒：十二個小時內一定要把後記寫出來。

傳真機上傳來課程大綱，我一定要盡快修改了傳回去。

傳真機上傳來你的計劃書，我要看了以後把意見告訴你。

電腦的網上傳訊沒有成功，我無法取得自己在香港的電腦裏的地址，聯絡想聯絡的人。

傳真機上傳來你的來信，你説正在閱讀叢書中兩位女作者的新書，讀來很吃力。這樣顛沛流離，叫人擔心，感情充滿焦慮不安，是香港文學的特色嗎？

你説寫書評寫了一半，不知該怎樣寫下去。

我的後記也不知該怎樣寫下去。老是還想把許多東西包括在這本書裏。我想到萊頓運河旁邊的咖啡館。我想到牛津的詩會。多倫多一所優美的畫廊。我想到重遊加州，詩的朗誦、電影的講座、朋友的相遇、更多令人欣賞的人事。有一天我要把這一切都好好寫下來。

即使寫下來，還是沒法把所有包括在內。在紐約初看《兩生花》，反應不是很肯定，後來在波蘭一所電影院裏，因為沒有了字幕，我更感受到那些聲音與聲音、顏色與顏色之間的微妙聯繫，有更深的感受。回到香港再看，又有新的想法。可以永遠發展下去的。

我們在生命不同的階段重看奇斯洛斯基、安東尼奥尼、格連那維，每一次都看多一點東西。一篇文字只寫出了一時的感受，我真希望可以在這裏補充後來那種種不同的發現，就像旅行回到去過的地方，再發現一些新鮮的、上次看漏了的事物。也許我不是要寫一篇後記，我是想再寫一本新書補充這本書。

而你，我的實事求是的編輯，在紙上寫下：十二小時以

內……

真不容易是不是？

而你，還在努力寫你的書評嗎？我們認識或不認識的兩位作者，她們也在探索她們的路吧了。作品裏確有不少負面的東西，但我想在香港的脈胳裏，也不一定是壞事。並不常常見到有人提出不同的想法、理解或欣賞不同的態度，不管是正面或負面的。

我，我有時也會說：這小說真暴力！這篇散文也焦躁不安！直至有一天，你，你這位我過去不認識的中文系畢業的年輕朋友來訪問。很奇怪，問的問題都好似先假定了我是沒有感情的怪人、是甚麼都要尖刻地批評的老頑童。哦，原來在你們那邊的圈子裏，是這樣假定我這樣一個外人的。唉，我可以向你保證，我仍然嚮往温柔敦厚的境界，但也要看環境的現況，不然我們豈不是要對一切無條件附和？我們可以從完全不同的位置開始，逐步去理解對方在做甚麼嗎？

剛看完了昆德拉的新書。才說《不朽》是最放肆的小說，沒想到《遲緩》又後來居上了。他說是立定主意去寫沒一個正經字的小說。他真是刻薄，但也真是令人忍不住捧腹大笑。他寫那些受傳媒影響的專業人士，他把他們叫做「舞者」，老是忍不住在鏡頭前面表現自己，為鏡頭而生存。我想你一定會說昆德拉刻薄，連我也說他刻薄。但我想他其實並不是不正經的，這次他甚至是非常「主題先行」。他一定是對這些傳媒的現象充滿憤慨，因而有時甚至在表達的形式上失去了他所讚美的「遲緩」。

你說，焦慮不安是香港文藝的特色嗎？我可要不同意你了。一般來說，我們最常見的反而是温情勵志的東西，有時帶點傷感、有時帶點浪漫。常見的香港電影，激情暴力容或有之，胡鬧搞笑是有的，自我反省帶來的不安和焦慮卻從來不是票房的保障。

不要誤會，我不是要歌頌刻薄、焦慮、不安這些態度，只是想說：在邁向更寬厚的人生態度之中，它們其實也佔一個重要的構成部份。就當這是一個「見山不是山」的過程吧。如果沒有過程，我們會不會永遠停留在表面的灑脫、簡單的勵志、沒有經歷過考驗的老實和正派？

我記起早年讀過葉嘉瑩談古詩的一篇文章，她分析三位

詩人對待憂傷的態度，一位以哲理思考去化解人生的悲苦，令她佩服；一位全情投入沉溺其中，令她感其情深；獨有一位卻是對人生負面的憂苦避之唯恐不及，而又在沒有接觸之下表示一種灑脫之情，不禁令她心存疏遠了。多謝詩評人的分析，為我們細表了對待人生悲情的諸態，也提醒了點破了一些表面的肯定與曠達。

暑假差不多去了一半。我來參加了你的畢業禮，帶着在香港未做完的工作。你總是笑我老做不完的工作，不過，你，我這個很多主意的兒子，我們到底還是一起看了不少電影。藝術電影院的夏日意大利，Videomatica數之不盡的影碟。有些是你想看的電影，有些是我想看的電影。高達、費里尼、安東尼奧尼、格連那維、伊高仁……一個一個導演看下來，想不到這變成一個看電影的暑假。對我不是重溫舊夢，也是看到我過去沒看到的。

有些導演，像費里尼，當年看完了《八部半》和《神遊茱麗葉》以後，對他多少有了定型的偏見，覺得他的氣質與我不合，也就疏遠了。這次比較詳盡地看他後來的作品，才又感動於他的寬厚博大，《而船繼續航行》和《訪問》固然說藝術與人生說得精采，小品如《珍姐與佛烈》也是溫潤動人。《珍姐與佛烈》寫四十年代走紅的一對藝人，在今日被邀回到電視台在綜合節目上表演。導演對今日傳媒的荒謬煽情，有不少嘲諷，但他寫這對老戀人的重逢，同情得來並不傷感，寫他們體貌的衰老、感情的隱約與無奈、也寫他們如何在不利的今日現況中表演，不矯情地跳出了他們舞者的尊嚴。看這電影我感覺到導演的態度，在輕嘲與同情之間的分寸。你也可說是寬大與包容，卻有熨貼人物的微諷與愛意，並不是表面化地甚麼也說好的淺淺的溫情。

我又一次看了奇斯洛斯基的《十誡》，仍然佩服導演從具體人生處境裏去思考倫理問題。也許我其實是在六〇年代以來的電影這類文藝作品的啟發之下去思考種種人生問題的。我記得藝術節看完了羅拔・利柏殊的《藍鬍子堡壘》(又一齣我想寫結果沒寫的演出！)出來遇到你，你那天談到對宗教的執著所形成的偏狹，我理解我們有不同的出身背景，但我總是有感於別人對生命的誠意思考。我嘗試告訴你：電影也是一種宗教，也幫助我們去了解人，卻總打開了我們的眼

睛，讓我們去理解去接受不同的生活。我不知有沒有說清楚。我表達了自己嗎？

也許我們都處於不同的位置、不同的年紀、不同的習慣，在我們之間總像有許多界線，文學和藝術不是甚麼了不起的東西，是幫助我們越過種種邊界與另一人溝通的事物吧了。這本書是談這些東西的，我僅以它送給現在正在與我一起看電影的以文，以及過去這段日子與我一起觀影觀劇、談天說地的朋友，以及站在不同的邊界後面思索相近的問題的你、你、你和你……

一九九六年七月



文化視野叢書之五

書名：《越界書簡》
Letters Across Borders
作者：也斯
Leung Ping-kwan
出版人：羅志華、許潤笑
策劃 / 編輯：黃淑嫻
總排版：陳洛心
打字 / 排版：李婷娜、雷美珍
封面設計：李家昇封面工作室
出版 / 發行：青文書屋
香港灣仔莊士敦道 214-216 號 3 樓 B 座
電話：(852) 2891-6932
傳真：(852) 2838-5818
印刷：美雅印刷製本有限公司
九龍觀塘榮業街 6 號海濱工業大廈 4 樓 B1
出版日期：一九九六年八月





文化視野叢書

香港文化空間與文學
（文化評論）
也斯

另起爐灶（散文及評論）
游靜

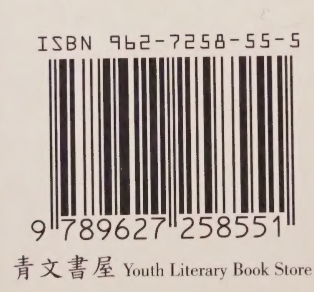
我們如此很好（遊記）
黃碧雲

狂城亂馬（小說）
心猿

李國威文集（散文、小說、評論）
李國威

女性書寫：電影與文學
（評論）
黃淑嫻

李家昇封面工作室


ISBN 962-7258-55-5
9 789627 258551
青文書屋 Youth Literary Book Store